BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE

NEUE FOLGE.

XII.

HANS SUESS v. KULMBACH UND SEINE WERKE.

HANS SUESS v. KULMBACH

UND SEINE WERKE

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER SCHULE DÜRERS

VON

KARL KOELITZ



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1891.

Inhaltsangabe.

Einer der wichtigsten und interessantesten Abschnitte der Deutschen Kunstgeschichte ist zweifellos die Zeit zum Beginn des 16. Jahrhunderts, die Epoche des Ringens und der Befreiung aus den Banden des Mittelalters und des Eintritts in die moderne Zeit. Die von jenseits der Alpen kommenden weltbewegenden neuen Ideen versuchen im Norden, nach rascher Eroberung des weiten Gebiets des geistigen Lebens, auch auf dem engern der bildenden Künste festen Fuss zu fassen. Aber hierin ist ihnen auf deutschem Boden kein so leichter Sieg über das mittelalterliche Wesen wie in ihrer Heimat beschieden. Zähe und hartnäckig wehrt sich dagegen das, mit besonderer Vorliebe am Althergebrachten hangende, germanische Naturell. Dabei findet es seine hauptsächlichste Unterstützung darin, dass die Kunst kaum anderswo so wie hier — im ausgesprochensten Gegensatz zu der Entwicklung derselben bei den romanischen Nationen — zumeist im ehrbaren Handwerk wurzelt und daher oft auch kaum von ihm auseinander zu halten ist. Deshalb sind freilich auch wiederum die Meister, die sie ausüben, und die Kreise, für die ihre Arbeiten bestimmt sind, nirgends so innig und unzertrennlich gerade mit dem eigentlichen Kerne, der Seele, des Volkes verbunden wie hier.

Dieser heftig wogende Kampf des Neuen gegen das Alte, — der Renaissance gegenüber der mittelalterlichen Anschauungsweise — zeigt sich nun, und zwar auf dem Gebiete der bildenden Kunst mit am ausgesprochensten, in dem damals wohl hervorragendsten Centralpunkte deutschen Kultur- und Kunstlebens, der freien Reichsstadt Nürnberg; zugleich der Hauptsitz der, um jene

grosse Epoche mächtig aufblühenden, fränkischen Schule. Selbst ihr bedeutendster Meister, Albrecht Dürer, gewiss einer der gedanken- und gemütstiefsten, deutschen Künstler überhaupt, bietet für die Erkenntnis dieses, durch den Widerstreit der alten und neuen Ideen im Charakter der damaligen Deutschen Kunst erzeugten Antagonismus, ein anschauliches, zutreffendes Beispiel. In allen seinen Werken, die er mit dem vollen Einsatz seiner tiefinnerlich veranlagten, reich begabten Natur schuf, sucht er diesen der Deutschen Kunst jener Zeit aufs lebhafteste innewohnenden Gegensatz zu lösen und durch die innige Verschmelzung beider Anschauungen ein vollendetes, harmonisches Ganze in seinen Schöpfungen zu erzielen. Aber gerade ihm, der mit seinem vielseitigen umfassenden Geiste — so recht als typisches Beispiel des ächten und wahren deutschen Meisters — in der Tiefe des nationalen Kultur- und Gemütslebens wurzelte, musste wohl deshalb die vollkommene Erringung jenes hohen Ideals versagt bleiben. Um wie viel mehr war dies der Fall bei dem weiten Kreise seiner Schüler und Nachfolger, zumal diese (mit geringen Ausnahmen) wohl die formalen Aeusserlichkeiten seines künstlerischen Schaffens, nicht aber die Geistestiefe und den Ideenreichtum desselben sich anzueignen verstanden. In der That verzichteten sie zumeist auch, notgedrungen, auf die allseitig befriedigende Lösung des schwierigen Problems einer form- und geistvollendeten, lebensfähigen Um- und Neugestaltung der bisherigen mittelalterlichen Anschauungs- und Auffassungsweise durch eine harmonische Verschmelzung von nordischer und Renaissancekunst. Der eine Teil von ihnen, als deren charakteristischer Hauptvertreter, neben Hans Schaeufelin, der ursprünglich der oberrheinischen Schule entstammende Hans Baldung gelten mag, blieb im grossen und ganzen der althergebrachten, mittelalterlichen Auffassung treu. Natürlich wurde diese Richtung durch Dürers spezifische Stilweise, die selbstverständlich von grossem Einfluss auf sie sein musste, immerhin stark alteriert und ihr verdankte sie auch das Wenige, was sie von Renaissanceformen in sich aufnahm. Ihr gehören zumeist die sogenannten ältern Dürerschüler an; was indes, streng genommen, eine nicht ganz zutreffende Bezeichnungsweise ist.

Denn diese Künstler waren, der Mehrzahl nach, eigentlich Altersgenossen des grossen Meisters und zum Teil auch seine Mitschüler bei Wolgemut und gelangten erst später unter den, allerdings ihre ganze fernere Kunstrichtung bestimmenden Einfluss Dürers.

Der andre Teil dagegen überliess sich, namentlich in späterer Zeit, mehr oder weniger rückhaltslos dem gefälligeren, durch seine reizvollere Linienführung sich rasch Eingang verschaffenden Stile der italienischen Renaissancekunst, mit besonders ausgesprochener Neigung zur Ausbildung des mehr äusserlichen, formalen Elementes in demselben. Natürlich musste er dabei mit der Zeit die, von Dürer überkommenen, nationalen Stilelemente fast völlig preisgeben. Ihm gehören hauptsächlich die jüngeren Nachfolger und Nachahmer des Meisters, seine „Epigonen“, an. Diese Richtung zählt — namentlich in Hinsicht auf die Ausbildung der Kupferstichtechnik, woher ja auch die Mehrzahl der ihr angehörenden Künstler, und zwar nach dem Format ihrer Werke, die Benennung als sog. Kleinmeister führt — manch hochbegabten, interessanten Meister unter sich. Dennoch kann man sie, bei der Untersuchung betreffs der Frage über die, im volkstümlichen Geist fortschreitende, organische Weiterentwicklung der Deutschen Kunst im Laufe dieser und der folgenden Periode, füglich unberücksichtigt lassen. Denn sie entfernte sich, wie gesagt, namentlich in ihren späteren Ausläufern, doch allzusehr von dem wahren Wesen rein nationaler Auffassungsweise, wie es gerade Dürer so glücklich und verheissungsvoll begonnen hatte.

Zwischen diesen beiden so verschieden gearteten Kunstrichtungen, innerhalb dieser, ursprünglich von Dürer ausgehenden, fränkischen Malerschule, lässt sich nun, wie es ja naturgemäss auch auf dem Gebiete der Kunst meistens der Fall zu sein pflegt, ein verbindendes Mittelglied aufstellen. Es ist dies ein Meister, der — der älteren jener beiden Richtungen entstammend — doch sich später von ihr in seinen besten Leistungen nahezu ganz befreit und alsdann eine gesonderte, bedeutsame Stellung, sowohl in der Schule Dürers, als in der Deutschen Kunstgeschichte jener Zeit überhaupt einnimmt. Hiezu war er einesteils dadurch befähigt,

dass er dem grossen Meister, vermöge seiner künstlerischen Talente, geistig mit am nächsten von dessen sämtlichen Nachfolgern stand, andererseits aber durch seine, für einen deutschen Künstler dieser Zeit ganz eigenartigen und ungewöhnlichen Beziehungen zu einem halb italienischen, halb nordischen Meister. Dieser letztere Umstand musste ihm deshalb auch eine gewisse Vertrautheit mit dem Stile der Renaissance verschaffen und ihn in Stand setzen, wichtige Bestandteile desselben mit seiner, auf Grundlage des Dürerschen Einflusses weiterentwickelten Kunstweise organisch zu verschmelzen.

Dieser interessante und bedeutsame Meister nun, der dadurch in vieler Hinsicht so recht auf der Grenzscheide zweier künstlerischer Welten steht, ist Hans Suess von Kulmbach, gewissermassen auch, wie Jacopo de' Barbari, dem er jene Elemente verdankte, ein Vermittler italienischer und nordischer Kunstanschauungen und Stilweisen. Erfolgreich strebt er, insbesondere in den Werken seiner Blütezeit, danach, die Formenschönheit und den Farbenreiz der Renaissance mit deutscher Geistes- und Gemütstiefe innig zu vereinen. Obschon ihm zwar die vollkommene Erringung dieses hohen Ziels — in der Weise, wie wir dies z. B. innerhalb der schwäbischen Schule bei dem jüngern Holbein so glänzend erreicht sehen — immerhin versagt blieb, bietet doch die Erforschung seiner Stilweise, in Verbindung mit der seiner, bisher kaum zur Genüge bekannten Werke, vollauf des Lehrreichen und Interessanten, um sich damit eingehender zu beschäftigen.

Zuvörderst empfiehlt es sich nun, in Kürze seine Lebensdaten vorauszuschicken, wobei wir leider, in Hinsicht ihrer Begründung auf urkundliche oder wenigstens annähernd zeitgenössische, litterarische Quellen, noch sehr ungenügend orientiert sind. Des Künstlers Familienname war Suess (Sues), wie sich aus der kurzen Notiz über ihn in den „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten Nürnbergs" des dortigen Schreib- und Rechenmeisters Joh. Neudörffer (erschienen 1547) ergibt.[1]) Desgleichen auch aus der

1) „Quellenschriften zur Kunstgeschichte," X, S. 135, herausgegeben v. Stadtarchivar Lochner in Nürnberg. Sein Name heisst darin irrtümlich: Fuess, statt Suess, indem für die got. Minuskel s im Urtext f gelesen wurde. Damit fällt auch die frühere Benennung „Wagner" als ganz unbegründet, wie schon Lochner daselbst bemerkte.

Bezeichnung eines seiner, unten genauer zu besprechenden Gemälde aus dem Cyklus der Johannislegende in der Krakauer Marienkirche, welche lautet: „Johannes Sues, civis Norimbergensis.[1]) Gewöhnlich nannte er sich aber wohl nur, — oder wurde vielmehr meist so genannt, — nach seinem Geburtsorte Kulmbach (Culmbach) bei Bayreuth, wie ja bekanntlich diese Art der Künstlerbenennung damals die gebräuchlichste war. Dafür spricht auch sein, aus H und K verbunden bestehendes, in zweierlei Gestalt vorkommendes Monogramm, das sich auf den meisten und wichtigsten seiner Werke, im Zeitraum der Jahre 1511—1523 vorfindet. Die ältere Form vor 1513 HK, die jüngere seit 1513 KH, (das Monogramm KH (vgl. dazu Nagler's „Monogrammisten" III S. 267 und 269 und Passavant's „Peintre graveur" II S. 138) kommt bei unserm Meister gar nicht vor und hat daher absolut nichts mit ihm zu thun; über das späte Datum 1523 vgl. unten S. 7.) Unter diesem gebräuchlichsten Namen: „Hans von Kulmbach" führen ihn auch die älteren Autoren an, die über ihn, leider nur allzu kurz und unzureichend, berichtet haben. Es sind dies der obengenannte Neudörffer (an erwähnter Stelle), Joachim v. Sandrart, — der bekanntlich ebenfalls längere Zeit in Nürnberg lebte — in seiner „Teutschen Akademie," 2. Teil, 3. Buch, S. 235, erschienen zu Nürnberg 1675—1679, und Doppelmayr in seinen „historischen Nachrichten von Nürnbergischen Künstlern etc.", erschienen zu Nürnberg 1730, S. 192. Freilich bringen die beiden letzterwähnten Autoren nur sehr wenig Selbständiges über unsern Meister und fussen hauptsächlich in ihrem Bericht darüber auf Neudörffer. Dass die am weissen Main gelegene, markgräflich ansbach-bayreuthische Stadt Kulmbach aber wirklich sein Geburtsort war, ergibt sich auch ferner noch aus des Künstlers Testamentsurkunde in Lochner's oben citierter Ausgabe von Neudörffer's „Nachrichten", S. 135, (veröffentlicht am

1) Maryan v. Sokolowsky: „Berichte der Kommission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen," III, Heft 4, wonach ein Auszug im „Repertorium für Kunstwissenschaft", VII S. 129.

20. November 1523), worin seine beiden Schwestern (denn solche sind höchst wahrscheinlich die dort genannten Personen) als in obiger Stadt ansässig erwähnt werden.

Bezüglich des Geburtsdatums des Meisters fehlt bis jetzt leider jegliche authentische Zeitbestimmung, da uns die Urkunden und litterarischen Quellen hierüber gänzlich im Stiche lassen. Wir vermögen es daher bis jetzt nur ungefähr und annähernd, und zwar gelegentlich der Untersuchung und Feststellung seiner künstlerischen Beziehungen zu verschiedenen Meistern — insbesondere zu Jacopo de' Barbari, — wie wir unten (S. 14—17) ausführlichst sehen werden, zu bestimmen. Danach dürfte es etwa in das Jahr 1476 zu setzen sein. (Die Notiz von Engerth in dem neuen Kataloge der Wiener Kaiserl. Gemäldesammlung (1885, III, S. 151), wonach Hans Suess schon 1486 selbständiger Meister in Nürnberg gewesen sein soll, — also etwa 1460 geboren wäre — ist gänzlich unbegründet und widerspricht auch, wie wir sehen werden, allen andern über unsern Meister bekannten Daten.) Sein gewöhnlicher Aufenthaltsort war Nürnberg, woselbst er ja auch, wie aus der Bezeichnung des obengenannten Krakauer Bildes ersichtlich, Bürger war. Auch die grosse Anzahl seiner, in erstgenannter Stadt oder ihrer nächsten Umgebung befindlich gewesenen und zum grössten Teile noch dort vorhandenen Werke beweist mit, dass er sich vorzugsweise daselbst aufgehalten habe. Ausserhalb Nürnbergs scheint Hans Suess wohl nur noch, wie wir sehen werden, einige Jahre (nach der Bezeichnung auf den Bildern mindestens 1514—1516) in Krakau, — das ja im Mittelalter und der Renaissanceperiode enge künstlerische Beziehungen zu Nürnberg unterhielt — verweilt zu haben. Ob ein vorübergehender Aufenthalt unseres Meisters am Niederrhein oder in den Niederlanden anzunehmen ist, bleibt vorerst noch fraglich, obgleich ein unverkennbarer, im Grunde sicher von dorther stammender Einfluss sich in vielen, und gerade den besten seiner Werke zeigt. Ueber seine künstlerischen Beziehungen zu anderen Meistern, die auf die Ausbildung und Entwicklung seiner Stilweise von wesentlichem, bestimmenden Einfluss waren, so namentlich, wie wir sehen werden, Wolgemut, Barbari und insbesondere Dürer, wird an

betreffender Stelle des eingehenderen gehandelt werden. — Sein Tod erfolgte zwischen dem 29. September und 3. Dezember 1522, da von letzterem Datum eine, von Lochner a. a. O. veröffentlichte Zahlungsurkunde an den Vormund des Künstlers, für ein von ihm gemaltes Bild, herrührt (wonach er also bereits verstorben sein musste).[1]) Neudörffer, unser ältester und fast noch vollkommen zeitgenössischer Gewährsmann[2]), lässt Hans Suess zwar erst 1545 sterben und Sandrart folgt ihm hierin, wie gewöhnlich der Fall, wie noch dazu das von ihm mitgeteilte Bildnis des Meisters, einen bärtigen Alten zeigend, beweist. Indes rührt, nach Lochner, dieser irrige Zusatz Neudörffers von einem späteren Ergänzer desselben her. Aus den von Lochner (a. a. O.) mitgeteilten Testamentsurkunden, in Verbindung mit einer von Bader in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft erwähnten Urkunde[3]), wonach ein Bürger von Joachimsthal in Böhmen, Veit Caler, Ansprüche auf des Meisters Hinterlassenschaft erhebt, erhellt auch, dass Hans Suess ledig, ohne Familie zurückzulassen, gestorben ist. Dabei bleibt es hinsichtlich seines Todesdatums scheinbar auffallend und unerklärlich, dass wir von unsrem Meister ein von 1523 datiertes, monogrammiertes Werk besitzen, die Flügelbilder der beiden Heiligen Dionysius und Vitalis in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Dies lässt sich jedoch mit Thausing[4]) am einfachsten so erklären, dass des Künstlers „Werkstatt" noch so lange nach seinem Tode währte, bis alle bestellten oder bereits angefangenen Gemälde vollendet waren. Denn eine solche Werkstatt darf man ohne Zweifel bei ihm voraussetzen, sowohl schon zum Teil für seine Blütezeit als auch vorzugsweise gerade für die Schlussepoche seines künstlerischen Schaffens, beginnend etwa nach der Rückkehr aus Krakau und dauernd bis zu seinem Tode. Denn nicht nur die ziemlich grosse Anzahl der Werke seiner Spätzeit, sondern hauptsächlich auch der oft sehr verschiedene Grad der Güte ihrer Ausführung, weist sicher auf obige Art der Kunstthätigkeit, unter mehr oder minder aus-

---

1) Vgl. dazu: Repert. für Kunstwissenschaft. X, S. 338.

2) Er lebte bekanntlich von 1497—1563.

3) Jahrgang 1868, S. 224.

4) „Dürer", Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. I. S. 185.

giebiger Schülerbeihilfe, hin, die ohnehin ganz der damaligen, insbesondere der nürnbergischen Gewohnheit entspricht. Auch erwähnen obige Urkunden einigemale den Ausdruck „Geschäft“, was im Grunde dasselbe wie Werkstatt bedeutet, ja eigentlich noch eine charakteristischere Bezeichnung dafür ist.

Nach dieser vorläufigen Orientierung über die Lebensdaten von Hans Suess beginne ich jetzt die Untersuchungen über die Kunstweise desselben und seine Werke und prüfe zunächst, welche Meister auf die Ausbildung und Entwickelung seines Stils von entscheidendem, grundlegendem Einfluss gewesen sind. Da nun die frühesten Bilder des Künstlers, wie später ersichtlich, éine starke Einwirkung von Michel Wolgemuts Stilweise zeigen, so ist es sicherlich gerechtfertigt, mit grösster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, Hans von Kulmbach habe die Anfangsgründe seiner Kunst in der grossen Werkstatt jenes Meisters, der ja so mancher seiner Zeitgenossen, wie u. a. auch Albrecht Dürer angehörte, gelernt. Zwar wissen unsere einzigen litterarischen Quellen, Neudörffer, Sandrart und Doppelmayr, nichts davon, da sie nur von den Beziehungen unsres Künstlers zu Jacopo de' Barbari und Dürer erzählen, aber die Erstlingswerke von Hans Suess reden, in betreff des Einflusses von Wolgemut auf ihn, eine zu deutliche Sprache, als dass man sich obiger Schlussfolgerung entziehen könnte. Ueberhaupt sind ja die genannten Autoren in ihren, zum Teil sich widersprechenden, kurzen Angaben über unsern Meister, wie wir uns ja gelegentlich selbst schon überzeugt haben, nicht so unbedingt zuverlässig, dass nur ihnen allein Glauben geschenkt werden darf, wo die Werke der Frühzeit des Künstlers uns eines besseren belehren.

Denn diese weisen so viele, spezifisch Wolgemut angehörende, altertümliche Züge auf, wie weiter unten ersichtlich, dass man letztere unmöglich weder auf den Einfluss von dessen Schüler Dürer, noch selbstredend viel weniger auf den Barbaris zurückführen kann. Diese Lehrzeit von Hans Suess bei Wolgemut setze ich nun, in direkter Beziehung auf sein höchst wahrscheinliches, S. 14—17 eingehender zu besprechendes Geburtsdatum 1476, in den Beginn der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, also etwa

von 1490—94.[1]) Es ist dies bekanntlich die Blütezeit dieses letztern Meisters, bald nach Beendigung des Peringsdörfferschen Altarwerkes im Germanischen Museum zu Nürnberg, bekanntlich eines seiner hervorragendsten Gemälde (verfertigt 1487—88). Damit stimmt auch, dass gerade in den frühesten Bildern unsres Malers besonders ausgeprägte Rückerinnerungen an den Wolgemutschen Stil der Blütezeit, wie er sich zumal in dem genannten Altare ausgesprochen findet, unschwer zu erkennen sind. Die charakteristischen Elemente desselben, die sich an den Frühbildern von Hans Suess hauptsächlich wieder feststellen lassen, sind nun folgende: die tiefe, kräftige und glänzende Farbenstimmung, die manchmal freilich auch einen bunten und sozusagen „gläsernen" Ton annimmt. Besonders kommt sie im Karnat zur Geltung, das bei den männlichen Figuren in den Lichtern rötlich, in den Schatten warm bräunlich, bei den weiblichen in ersteren rosa, in letzteren grau ist. Die Schattenlagen überhaupt zumeist gestrichelt und kreuzweise schraffiert, etwa in Art der Kupferstichtechnik, im allgemeinen in mehr zeichnender als rein malerischer Behandlungsweise. Das goldene Beiwerk an Zieraten, Ornamenten, Attributen etc. stets in Blatt- d. h. wirklichem Golde (nicht mit Farbentönen, die ihm etwa entsprächen, wie später in der fränkischen Schule allgemein) gegeben. Die Schatten darin stets braun lasiert und schraffiert. Die Umrisse, insbesondere der Figuren, mit oft deutlich erkennbaren, ziemlich breiten, braunen Linien gegeben. Die Gewandbehandlung mit oft scharfbrüchigen, vielknitterigen Falten, im Kolorit meist mit sogenannten Schillerfarben bei den Seidenstoffen, wobei die Licht- und Schattenflächen der Gewandstoffe in der Regel die Ergänzungsfarben derselben haben, und zwar in ziemlich bunten Abstufungen von einander. Der länglich schmale Gesichtstypus zeigt besonders bei den Frauen einen sozusagen züchtig-frommen Ausdruck, der der Art und Weise

1) Bekanntlich gerade die Zeit der Wanderschaft Dürers. Für den Beginn der Lehrzeit nehme ich das dafür allgemein übliche Alter von vierzehn Jahren an, für die Dauer derselben die herkömmlichen vier Jahre; Dürer war allerdings nur drei Jahre bei Wolgemut in der Lehre gewesen, hatte vorher aber ein Jahr in der Werkstatt seines Vaters zugebracht.



Schongauers sehr verwandt ist und wahrscheinlich auch von ihm herstammt. Damit übereinstimmend auch die weiblichen Gesamtproportionen fein und schlank, die Körperhaltung mit deutlichem Anklang an die bekannte gotische S-Schwingung. Die männlichen Gestalten, im Gegensatze dazu, untersetzter, derber, überhaupt viel charakteristischer und individueller aufgefasst als die weiblichen. Der Baumschlag mehr geballt und haufenförmig als gleichmässig und locker durchgearbeitet. Die Landschaft verständnisvoll aufgefasst und durchgeführt. Die Malweise flüssig, in den einzelnen Tönen gut verschmolzen und vertrieben, das Weiss in den Schatten bläulich gebrochen. In der Gesamtauffassung und Komposition herrscht doch noch viel Steif-Geziertes, Unfreies und Altertümliches vor; der Künstler ringt sich noch nicht aus einer gewissen typischen, spezifisch mittelalterlichen Befangenheit heraus, es fehlt die verständnisvolle, in die Tiefe dringende Naturauffassung, die kraft- und seelenvolle Empfindung. Ebenso wie in dem äusserlichen Element der, an und auf seinen Bildern angebrachten, rein gotischen Ornament- und Architekturformen, bleibt auch der Meister in seiner ganzen Kunst vollständig im Rahmen und Charakter des spätern Mittelalters.

Der zweite Meister nun, der auf die Entwickelung der Stilweise von Hans von Kulmbach, insbesondere in den Werken seiner Blüte- und Spätzeit, von hervorragendem Einfluss war, ist Jacopo de' Barbari oder Jacob Walch, der eigenartige, halb venezianische, halb deutsche Maler, Stecher [1]) und Zeichner für den Holzschnitt; besonders durch seine Beziehungen zu Albrecht Dürer in der Geschichte der deutschen Kunst jener Zeit bekannt. Der hauptsächlichste Grund aber, weshalb ich den Einfluss dieses Meisters auf unsern Künstler früher als den des dritten, hierbei in Frage kommenden Meisters, Albrecht Dürer, auf ihn festsetze, besteht darin, dass das S. 36 ausführlicher besprochene Bild der Kreuzfindung (neben Wolgemuts Einfluss) schon den Barbaris zeigt, während von dem Dürers noch nichts ersichtlich ist. Zum Glück

1) Als solcher bekanntlich „der Meister mit dem Schlangenstab," der auch als Monogramm auf seinen Gemälden vorkommt, genannt.

lassen uns diesmal unsere litterarischen Quellen, in Hinsicht des künstlerischen Verhältnisses beider erstgenannten Meister zu einander, nicht im Stiche, wenn sie freilich auch, wie wir uns bald überzeugen werden, dasselbe nicht ganz richtig auffassen. Die erste Nachricht darüber bringt hier wieder Neudörffer in seinem obengenannten Werke. Hierin heisst es am Schlusse seiner ganz kurzen Notiz über „Jacob, genannt Walch, Maler": „Hans von Culmbach ist sein Lehrjung gewesen." Desgleichen bei Doppelmayr (a. a. O. S. 177, 192): „Hans von Kulenbach legte erstlich den Grund in der Zeichen- und Malerkunst bei Jacob Walchen; unter dessen Lehrlingen that er sich in den folgenden Zeiten vor andern hervor". Ein besserer und gründlicherer Beleg aber dafür, dass Hans Suess in der That für die Ausbildung und Entwickelung seines Stils ganz bedeutende Einwirkungen von seiten Barbaris erfahren habe, findet sich, wie wir unten sehen werden, in seinen Werken deutlich ausgesprochen.

Es fragt sich nun zuvörderst, welcher Art waren diese künstlerischen Beziehungen beider Meister zu einander (d. h. sind die Bemerkungen von Neudörffer und Doppelmayr darüber zutreffend) und dann, wann fanden sie überhaupt statt. Im Zusammenhange damit lässt sich dann auch die Frage nach dem Geburtsdatum unsres Meisters endgiltig lösen.

Zu diesem Zwecke dürfte es nicht unangemessen sein, in Kürze hier das Wichtigste, was insbesondere in jüngster Zeit von namhaften Forschern über Jacopo de' Barbari, diesen eigenartigen und sonderbaren Vermittler italienischer und deutscher Kunstweise, gesagt wurde, zusammenzufassen, mit Hervorhebung des hauptsächlich für unsere Untersuchung Belangreichen.

Der Name „Walch", den die genannten Nürnberger Autoren dem gemeinhin als „de' Barbari" bekannten Meister mit dem Merkurstabe beilegen, bedeutet im Grunde wohl nur „wälsch", ausländisch.[1]) In Venedig, woselbst er zweifelsohne geboren

1) So wird bei Dohme: „Deutsche Baukunst", S. 334, ein aus Mantua stammender, in Landshut thätiger Baumeister Sigismund Walch erwähnt, wobei ganz richtig dieser Name W. nicht als Familien-, sondern als Herkunftsbezeichnung aufgefasst wird. Analog wird es sich damit auch in unserem Falle verhalten haben.



ist [1]), nannte sich der Künstler, als Schutzbefohlener der dortigen Patrizierfamilie Barbari, nach deren Namen selbst. Der sogenannte Anonymus des Morelli [2]) führt ein von dem Künstler im Jahre 1472 gemaltes Bildnis eines venezianischen Patriziers an, was schliessen lässt, dass er wohl schon damals selbständiger Meister in Venedig war. Da ihm nun im Jahre 1511, nach einer von der Statthalterin der Niederlande, Margaretha von Oesterreich, ausgestellten Urkunde, „wegen hohen Alters und Gebrechlichkeit" ein Ruhegehalt ausgesetzt wird, so können wir, im Zusammenhang mit der Notiz über das Patrizierbildnis, sein Geburtsjahr etwa um 1445 festsetzen. Neudörffer rechnet zwar Jacob Walch oder Barbari ohne weiteres zu den Nürnbergern und führt ihn in seinen bekannten „Nachrichten" zeitlich richtig zwischen Wolgemut und Dürer auf. Allein da er ihn, an gleicher Stelle, im Jahre 1500 sterben lässt, so darf man auch hier seiner ersten Notiz nicht allzuviel Glaubwürdigkeit schenken und entnehmen wir ihr daher nur die sichere Thatsache, dass Barbari-Walch jedenfalls ein in Nürnberg bekannter Künstler war, beziehungsweise sich einige Zeit daselbst aufhielt. [3]) Es fragt sich nun, um welchen Zeitpunkt geschah dies, und in besonderem, wann trat Hans von Kulmbach, während des Nürnberger Aufenthaltes von Barbari, zu diesem in künstlerische Beziehungen.

Die Thätigkeit Barbaris in Venedig lässt sich nun nachweisen von oben genanntem Jahre 1472 an bis zum Jahre 1500, mit der Unterbrechung von der Mitte der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts an bis zum Jahre 1497. Aus dem genannten Schlussjahre 1500 stammt nämlich der, zweifellos von ihm herrührende, grosse Holzschnitt

1) Was auch Dürer annimmt (vgl. seine von Thausing herausgegebenen Briefe VI, 15), auch wird Barbari von älteren Autoren Veneziano und Venetus genannt und in einer Urkunde als „wälscher Maler" bezeichnet. Vgl. Thausing: „Dürer" I, S. 291 ff. Lippmann: „Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen," V, S. 201 und Berliner Galeriekatalog von 1883, S. 22.

2) Vgl. Meyers Künstlerlexikon II, S. 708 (bei dem Artikel über Barbari).

3) Doppelmayr beschäftigt sich mit Barbari auch nicht viel eingehender als sein Vorgänger, er nennt ihn einen geschickten Meister in der Kontrafätenabgabe, zu selbiger Zeit sehr berühmt, und lässt ihn gleichfalls um 1500 sterben (a. a. O. S. 177).

des Prospekts von Venedig, zu dessen Vollendung er nachweislich drei Jahre, also die Zeit von 1497—1500, brauchte. Dies ergibt sich aus einer Eingabe des Verlegers desselben, des in Venedig ansässigen Nürnberger Buchdruckers Anton Kolb an die Signoria. Darin sucht er um ein Privileg für den genannten Holzschnitt nach und bemerkt dabei, dass zur Fertigstellung desselben eine dreijährige Arbeit erforderlich sei.[1])

Nun wäre es an und für sich nicht gerade unwahrscheinlich, dass Barbari von seinem Auftraggeber in dessen, zumal in Handhabung der Holzschnitttechnik damals vor allen andern Orten hervorragende Vaterstadt gesandt worden sei, um sich daselbst die, zu jenem Unternehmen nötigen Fachkenntnisse anzueignen und so dort einige Jahre vor 1497 verweilt habe. Denn eine solche bedeutende Arbeit, wie jener Prospekt der Markusstadt, war in Italien bis dahin überhaupt nicht herstellbar gewesen und Barbari konnte daher darüber am besten in Nürnberg sich Rats erholen. Ohnehin war Anton Kolb, der in Venedig eine sehr angesehene Stellung einnahm, mit den künstlerischen und gelehrten Kreisen seiner Vaterstadt, wie Wolgemut und Pirkheimer, dem bekannten Freunde Dürers, befreundet und konnte so seinem Auftragnehmer Barbari gerade in Nürnberg sehr von Nutzen sein. Vor 1494 kann aber letzterer nicht gut in Nürnberg verweilt haben, da ihn in diesem Jahre Dürer, am Schlusse seiner vierjährigen Wanderschaft, in Venedig traf. Dafür zeugt die bekannte Stelle in seinem zweiten venezianischen Briefe an Pirkheimer, wo er, in Bezug auf Barbaris Proportionslehre, von dem „Ding", das ihm vor elf Jahren so gut gefallen habe, spricht.[2]) Allerdings hat sich dabei Dürer, wie ja selbstverständlich sehr leicht möglich, um ein Jahr in der Zeitangabe geirrt, aber es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass er Barbari damals in Venedig und nicht in Nürnberg traf, wie manche neuere Forscher angenommen haben.[3]) Denn die angeführte Brief-

1) Vgl. Thausing: „Dürer" I, S. 289.

2) a. a. O. in Thausings Dürerbriefen, vgl. dazu auch: „Dürerhandschriften des Britt. Museums" im „Jahrbuch für Kunstwissenschaft" I, S. 14 und Thausing: „Dürer" etc. I, S. 289 ff.

3) So auch Thausing, a. a. O. I, S. 300.

stelle bezieht sich doch naturgemäss in erster Linie auf venezianische Verhältnisse und Begebenheiten und Dürer war ja gewiss mit deshalb auf seiner Wanderschaft in die Lagunenstadt gekommen, um Barbaris Proportionslehre gerade an Ort und Stelle zu studieren.

Es bliebe also, bei der allenfallsigen Annahme eines vor 1500 stattgehabten Nürnberger Aufenthaltes von Barbari, für die Ansetzung seiner künstlerischen Beziehungen zu Hans Suess nur der Zeitraum von 1495—1497 übrig. Nehmen wir nun vorerst an, letzterer sei, wie es Neudörffer und Doppelmayr wollen, zu dieser genannten Zeit des ersteren „Lehrling" gewesen, so wäre, in Uebereinstimmung damit, das Geburtsjahr unseres Meisters ungefähr vierzehn Jahre früher, also etwa um 1480 festzusetzen. Nun zeigen aber die frühesten Werke von Hans Suess einen so unverkennbaren Einfluss der Wolgemutschen Kunstweise, bei gänzlichem Fehlen einer Einwirkung der Barbaris, dass notwendigerweise, statt der, einstweilen bei diesem vorausgesetzten Lehrzeit unsers Künstlers, vielmehr eine solche bei Wolgemut angenommen werden muss. Dann lässt sich natürlich auch, in betreff des künstlerischen Verhältnisses von Barbari zu Hans Suess, nicht mehr von zunftgemässer „Lehrzeit" reden, sondern nur von Beziehungen oder Einwirkungen, wobei ersterer ausschliesslich der gebende, letzterer der empfangende Teil war. Zudem äussert sich, wie später klar ersichtlich, der Einfluss Barbaris auf unsern Meister durchaus nicht in einer, für die Annahme einer Lehre bei jenem charakteristischen Art und Weise, wohl aber ist dies der Fall bezüglich Wolgemuts Einwirkungen auf Hans Suess' Stilweise der Frühzeit. Solche Beziehungen zwischen Barbari und unserem Künstler können aber zu genannter Zeit (1495—1497) kaum stattgefunden haben, denn ihnen müsste nun naturgemäss ein Zeitabschnitt, umfassend die Lehrzeit von Hans Suess bei Wolgemut, seine darauf unmitttelbar folgende, zunftmässige Wanderschaft und die Jahre, die er dann zur Anfertigung seiner, von Barbaris Einfluss noch ganz freien Frühbilder brauchte, vorausgehen. Danach ergäbe sich also für das Geburtsjahr unseres Künstlers, wenn man für genannte Perioden ungefähr ein Dutzend Jahre (für jede rund drei) festsetzt,

etwa das Jahr 1470[1]), wonach also Hans Suess sogar etwas früher als Dürer geboren wäre.

Dem widerspricht aber erstens die Thatsache, dass keinerlei datierte und monogrammierte Bilder des Meisters vor 1511 bekannt sind, er also wohl nicht wesentlich früher selbständiger Meister geworden ist, welchem Stande ohnehin weit eher ein, dafür schon ziemlich hohes Alter von ungefähr 35 Jahren[2]), denn ein solches, wie in dem eben angenommenen Falle, von über 40 entspricht.

Zweitens steht der Annahme einer schon so frühen (d. h. nach dem Vorigen kurz nach 1490 etwa beginnenden) selbständigen künstlerischen Thätigkeit des Meisters der Umstand im Wege, dass alsdann der lange Zeitraum von rund 20 Jahren (bis 1511) in keiner Weise mit der ziemlich spärlichen Anzahl seiner früheren Bilder entsprechend ausgefüllt werden kann, zumal dafür ohnehin der, bei der späteren Ansetzung des Geburtsjahrs[3]) sich ergebende, kürzere Zeitraum hierin manche Schwierigkeiten bietet.[4]) Drittens widersprechen aber auch obigem frühen Geburtsdatum die höchst wahrscheinlichen Selbstbildnisse des Meisters auf dem Karlsruher und dem Berliner Bilde von 1511, die einen verhältnismässig jüngern, ungefähr ein Alter von etwas über, beziehungsweise bis Mitte der dreissiger Jahre zählenden, keinesfalls aber einen vierzigjährigen Mann zeigen. Ueberhaupt wird aber die Annahme eines, vor 1500

---

1) Nämlich von 1495 diese 12 Jahre und dazu noch etwa 14 Jahre, in welchem Alter gemeinhin die Lehrzeit angetreten wurde, abgezogen, bleibt rund 1469/70. Natürlich ist die Annahme von vier Jahren für die Fertigstellung der Frühbilder eine ziemlich willkürliche, es mögen aber gewiss einige Jahre darauf verwandt worden sein, zumal ein Anfänger dazu mehr Zeit braucht, als ein fertiger Meister.

2) Bekanntlich war Dürer schon mit 26 Jahren selbständiger Künstler, er war aber auch ein frühreifes und viel begabteres Talent als Hans Suess.

3) Das, wie unten S. 17 nachgewiesen wird, auf ungefähr 1476 zu bestimmen ist.

4) Wobei allerdings zu berücksichtigen (wie auch im Vorhergehenden betr. des Fehlens bezeichneter Bilder des Meisters vor 1511), dass vielleicht manches, der genannten Zeit etwa angehörende Gemälde desselben entweder bis jetzt nicht ans Licht getreten oder verloren gegangen sein mag. Indes dürfte die Zahl solcher kaum so erheblich sein, um die oben ausgesprochene Ansicht wesentlich zu ändern.

stattgehabten Nürnberger Aufenthaltes von Barbari und, in Verbindung damit, die frühe Ansetzung des Geburtsdatums von Hans Suess in das Jahr 1470, noch dadurch widerlegt, dass sich nicht die geringste Spur des Einflusses jenes, weder bei Dürer, noch bei einem andern nürnbergischen oder nordischen Meister, vor 1500 feststellen lässt. Solches müsste aber doch sicherlich, zumal bei Dürer, der Barbari bereits von Venedig her kannte, der Fall sein, wäre letzterer schon damals in Nürnberg gewesen.

Es bleibt daher nur übrig, die Beziehungen unsres Meisters zu dem venezianischen Künstler innerhalb dessen, allein sicher beglaubigten, von 1500—1504 einschliesslich stattgehabten Nürnberger Aufenthalt zu legen, den Barbari daselbst, als „Illuminist" und Hofmaler im Dienste des Kaisers Max, nahm [1]) und der sich auch in dem starken Einflusse desselben auf Dürers gleichzeitige Werke deutlich äussert. Diese Beziehungen beider Meister, Barbari und Hans Suess, zu einander aber in eine spätere Zeit als obige anzusetzen, verbietet der Umstand, dass ersterer bald darauf in den Niederlanden künstlerisch thätig war, woselbst er auch bis zu seinem vor 1515 erfolgten Tode blieb. [2]) Es klingt überhaupt, in Bezug auf diese Frage der Zeitansetzung, des von seiten des einen auf den andern ausgeübten Einflusses, am wahrscheinlichsten und naturgemässesten, ihn als gleichzeitig mit dem von Barbari auf Dürer ausgeübten, anzunehmen. Denn durch letzteren wird ersterer wohl auch mit Hans Suess bekannt geworden sein. Nimmt man nun an, was ja die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat, Hans Suess sei nicht gleich nach Barbaris Ankunft, sondern, wie es die Vermittlung durch Dürer wohl mit sich brachte, erst im Laufe von jenes Aufenthalt in Nürnberg zu ihm in Beziehung getreten, so ergibt sich für sein Geburtsjahr, wenn man für Beginn dieser Beziehungen etwa 1502 festsetzt und davon dreimal vier = zwölf Jahre, wie oben, für Lehrzeit, Wanderschaft und Zeitraum für seine Frühbilder ohne Einfluss Barbaris und dazu noch vier-

1) Vgl. Thausing: „Dürer" I, S. 291.

2) Vgl. Lippmann a. a. O. Bd. V, S. 202; Thausing a. a. O., S. 292; Meyers Künstlerlexikon Bd. II, S. 708.

zehn Jahre, bis zum Beginn der Lehre, abzieht, das Jahr 1476. Selbstverständlich kann diese Annahme keine vollkommen genaue, ganz zuverlässige sein, so lange man sie eben nicht aus sichererem, urkundlichem Material begründen kann, sondern sie, wie hier der Fall, zum grösseren Teil nur aus Wahrscheinlichkeiten aufbauen muss. Sie dürfte aber doch der Wirklichkeit am nächsten kommen, denn eine wesentlich frühere Ansetzung des Geburtsdatums (vor 1476) verbietet uns hauptsächlich der mangelnde Beweis von Barbaris Nürnberger Aufenthalt vor 1500, eine merklich spätere Annahme aber (nach 1476) ist, bei der Thatsache der Einwirkung Wolgemuts auf Hans Suess' Frühbilder und des Weggangs Barbaris von Nürnberg bald nach dem Jahre 1504, wohl gänzlich ausgeschlossen. Zudem weist auch der Stil der Frühbilder von Hans Suess, bei seiner verhältnismässigen Altertümlichkeit und Strenge, weit eher auf eine etwas vor 1500, als einige Jahre nachher beginnende, künstlerische Thätigkeit desselben hin und ebenso zeigen die Werke seiner letzten Zeit einen so ausgesprochenen, charakteristischen „Spätstil", dass man den, nach eben erwähnter Annahme im Alter von 46 Jahren gestorbenen Künstler gewiss nicht für jünger halten darf. Denn ein solch spezifischer Spätstil, der sich u. a. auch in einem gewissen Nachlassen seiner künstlerischen Kraft äussert, ist bei einer späteren Annahme des Geburtsdatums wohl nicht gut möglich.

Diese, etwa von 1502 bis gegen Ende 1504 stattgehabten, künstlerischen Beziehungen von Hans von Kulmbach zu Jacopo de' Barbari nimmt man nun am entsprechendsten derart an, dass er bei diesem, in dessen Werkstatt, als Geselle oder Gehilfe arbeitete. Denn eine solche „Werkstatt" ist bei Barbari sicher vorauszusetzen, da er im Dienste des Kaisers Max mit künstlerischen Aufgaben betraut war, worüber zum Teil urkundliche Nachrichten vorhanden sind.[1]) Hierbei ging ihm nun unser Meister an die Hand und führte, nach Barbaris Anleitung und Weisung, dessen Entwürfe mit aus, wozu er gewiss durch die Absolvierung seiner Lehrzeit bei einem so tüchtigen Künstler, wie Michel Wolgemut, in hohem Grade befähigt war.

1) Vgl. Thausing: „Dürer" I, S. 291.

Es ist nun zu untersuchen, welche, für Barbaris Stilweise charakteristischen Elemente, für die Werke, zumal der mittleren und Spätzeit unseres Meisters, von hervorragender und einflussreicher Bedeutung wurden. Natürlich hebe ich, bei der Darlegung derselben, diejenigen besonders hervor, welche sich in Barbaris Gemälden deutlich ausgesprochen finden, und berücksichtige das, vorzugsweise in seinen Kupferstichen scharf hervortretende Stilelement erst in zweiter Linie, da Hans Suess auf diesem Kunstgebiet, soweit wir bis jetzt wissen, nicht thätig war und das, was er Barbari verdankt, auch weit mehr auf dessen Gemälde als auf die Stiche hinweist.

Ueber den Stil dieses eigenartigen, interessanten Vermittlers deutscher und italienischer Kunst wurde bekanntlich gerade in letzter Zeit so viel gehandelt, dass ich mich hierüber etwas kürze fassen kann.[1]) Das eigentliche Wesen desselben besteht, prägna ausgedrückt, in einer, etwas äusserlichen, nicht vollkommen geist verschmolzenen und durchgearbeiteten Mischung nordischer Ge fühlsweise und italienischer (antikisierender) Formenauffassung. Di entsprach auch vollkommen dem Doppelcharakter der frühven zianischen Kunst, aus der Barbari hervorging. Denn Venedig, a der Grenzscheide von Nord und Süd gelegen, und ohnehin vie fach von germanischem Blute durchsetzt, musste ja naturgemäs die nordisch-mittelalterliche Tradition auf dem Gebiet der bildenden Kunst länger, inniger und lebhafter bewahren, als andere Ort Italiens. War ja doch auch der Gründer ihrer ersten namhafte Malerschule ein Deutscher, Johannes Alemannus, der in dem b nachbarten, zugehörigen Murano lebte. Die von ihm ausgehend gewissermassen nordische Richtung, mit der ausgesprochenen Hinneigung zum beinahe Weichlichen, Sentimentalen, pflanzte sich bis zur Schule der Bellini fort, der dann auch, in weiterer Entwicklung, Barbari angehörte.[2]) Und bei ihm insbesondere musste

1) Vgl. darüber hauptsächlich: Lermolieff-Morelli, „Italienische Meister in Deutschen Galerien", S. 176 ff.

2) Vgl. dazu Thausing, a. a. O. I, S. 106 ff., wo alle diese Punkte des ausführlicheren dargelegt sind. Diese „gotische" Richtung der altvenezianischen Maler-

dieser vermittelnde Einfluss nordischer und südländischer Auffassungsweise um so stärkeren Ausdruck erlangen, da er, von der venezianischen Kunst ausgehend, doch bedeutsame, durch seine Beziehungen zum Norden und seinen Aufenthalt daselbst veranlasste Einwirkungen von dorther empfing, die seine ursprüngliche Stilweise gewiss merklich ändern mussten. Dies alles wurde noch dadurch begünstigt, dass sein leicht bewegliches, veränderliches und nachgiebiges Naturell fremden, ungewohnten Eindrücken in hohem Maſse zugänglich war, welche Erscheinung sich übrigens, in verwandter Weise, auch bei Hans von Kulmbach wiederholt. So zeigt deshalb auch Barbaris Stilweise von all jenen, bei ihm nicht vollständig geistig verarbeiteten, noch harmonisch in eins zusammengeschweissten Kunstrichtungen deutlich rkennbare Merkmale. Und wie es bei solchen Künstlern naturemäss stets der Fall zu sein pflegt, dürfen wir auch von ihm ein energisches Ringen und Streben nach höheren Zielen, noch ie Lösung grosser Probleme der Kunst, verbunden mit einer amhaften Erweiterung des Stoffgebietes dieser, erwarten. Seine rfindungs- und Gestaltungskraft war ziemlich beschränkt und ewegte sich mit Vorliebe in den herkömmlichen Bahnen, so ass, namentlich im Vergleich zu seinen grossen Zeitgenossen, ler geistige Inhalt seiner Werke und, im Zusammenhang damit, ihre Komposition und Gesamtauffassung doch etwas untergeordnet rscheint. Auch in dieser Hinsicht hat Hans Suess bisweilen manch ierwandtes, Gleichartiges mit ihm aufzuweisen, wie sich gelegentch der eingehenderen Besprechung seiner Werke unten zeigen wird.

In Kürze führe ich nun die Stilelemente Barbaris, die sich m Hans v. Kulmbachs Werken deutlich wieder erkennen lassen, hier an: Der ausgesprochene Charakterzug seines Stils ist eine, durchgehends deutlich wahrnehmbare Neigung zur Feinheit, Weichheit und sozusagen Empfindsamkeit. Diese erzielt er in der Gesamterscheinung seiner Gestalten, insbesondere der weib-

---

schule wurde übrigens bekanntlich beeinflusst durch den antikisierenden Stil Mantegnas und besonders in technischer Hinsicht durch den des Antonello da Messina.

lichen, (auch nur bei diesen schloss sich ihm Hans Suess getreu an), durch eine zierliche, geschwungene Linienführung, die ihnen einen schlanken, anmutigen und weichen Habitus, der indes oft in Geziertheit und Manier ausartet, verleiht. Daraus ergibt sich, dass der Stil Barbaris ziemlich viele nordische, „gotisierende“ Elemente enthält, wovon wir uns im folgenden noch mehr überzeugen werden. So erinnert auch seine Zeichnungsmanier, (die übrigens unserm Meister nicht ausschliesslich zum Vorbild diente), mit ihrer Feinheit und Zierlichkeit, die den geschulten Stecher verrät, in ihrem ganzen Charakter fast mehr an nordische, als an italienische Auffassungsweise.

Auch der anatomische Bau, hauptsächlich seiner weiblichen Figuren, ist ebenfalls mehr in nordischer Weise, nicht immer ganz richtig und verständnisvoll aufgefasst; der Knochenbau und die Muskulatur überhaupt mehr angedeutet. Hierdurch erscheint die ganze menschliche Gestalt, namentlich aber die Gliedmafsen, in die Länge gezogen, dünn und schmächtig. Im einzelnen sind dann, besonders wieder bei den Frauen, die Schultern ziemlich abfallend, die Hüften schmal, die Füsse hie und da in sonderbarer, sosusagen verdrehter Stellung gegeben. Namentlich aber in Bildung und Ausdruck des Gesichts zeigt sich der ausgesprochene Hang des Künstlers zum Geziert-Sonderbaren, das sich manchmal bis ins Sentimental-Süssliche oder auch Verzerrt-Grinsende steigert, am deutlichsten und hierin war auch sein Einfluss auf Hans von Kulmbach besonders nachhaltig. Von Einzelheiten wären hier etwa hervorzuheben: Die Augen erscheinen etwas tiefliegend, indem das obere Lid wulstig hervortritt. Dabei sind sie zumeist auch ein wenig fehlerhaft („verzwickt“) zu einander gestellt, was bekanntlich den sogenannten „falschen Blick“ erzeugt. Des öftern zeigen sie, namentlich bei den Frauen, einen ganz eigenartigen Ausdruck von sozusagen schmachtender Empfindsamkeit und Verzücktheit. Ebenso ist der Mund höchst charakteristisch gebildet, meist etwas verzogen, schiefgestellt und oft halb geöffnet, mit vorwiegend sichtbarer Zungenspitze, was den Eindruck des „Sprechen-Wollens“ erzeugt. Die Lippen dabei öfters etwas aufgeworfen, die Nase breit und kurz, wobei die Nasenlöcher oft sichtbar sind, der Ansatz an die Stirn

ziemlich unvermittelt. Diese letztere selbst hoch, allmählich sich wölbend, der Schädel rund geformt, der Kopf überhaupt, im Verhältnis zum ganzen Körper, ziemlich klein, seine Haltung, als Ausklang jenes, oft ein wenig geneigt, geziert und gesucht. Das Kinn rund und völlig, oft etwas vorgebaut, im ganzen aber der Unterteil des Gesichts gegen dessen Oberhälfte an Grösse nachstehend, weil, wie hervorgehoben, die Stirn besonders hoch gebildet ist. Die Hände fein gestaltet, insbesondere die Fingerglieder oft sehr eingehend behandelt; auffallend dabei die runde, knollige Bildung der Daumenspitze, die Hans von Kulmbach fast durchgehends von ihm angenommen hat.

In Bezug auf die technische Seite der Kunstweise Barbaris wäre hauptsächlich hervorzuheben: sein dünner, glänzender und flüssiger Farbenauftrag, meist in warmem, harmonischem Tone mit reichlicher Anwendung von Lasuren. Die Schatten dabei durchsichtig, in vorwiegend graugrünem Tone (während unser Meister dagegen öfter den bräunlichen bevorzugt) und oft fein gestrichelt, in mehr zeichnender als malender Manier.

Hans Suess eignete sich nun — wie hier im allgemeinen kurz vorauszubemerken, da die genaue Analyse des künstlerischen Einflusses von Barbari auf ihn besser bei der stilkritischen Besprechung seiner einzelnen Werke erfolgt — diese, oben angeführten, charakteristischen Stilelemente Barbaris, je nach den Umständen und Verhältnissen, die sein künstlerisches Schaffen bedingten, in verschiedenem Mafse an. Besonders war diese Uebernahme abhängig von dem gegenständlichen Inhalt seiner Werke und deren einzelner Teile, der einerseits eine mehr nordische, energischer charakterisierte, anderseits eine weichere, anmutigere Renaissanceauffassung bedingte. Mit Vorliebe schloss er sich daher Barbari, wenn es nur irgend anging, in letzterer an, mit ausgesprochener Hinneigung zur Anmut, Milde und Lieblichkeit im Ausdruck, besonders der weiblichen Gestalten, was ja auch ganz seiner, im grossen und ganzen mehr passiven, sich anschmiegenden Natur, die hierin der Barbaris geistesverwandt war, entsprach. Diese Entlehnungen und Einwirkungen von seiten des halb venezianischen, halb nordischen Meisters beherrschten aber, wie schon hervorgehoben, die Kunst-

weise von Hans Suess durchaus nicht allein und ausschliesslich, sondern waren bei ihm organisch und harmonisch verbunden mit den Elementen des einheimischen, nürnbergischen Stils, wie er diese von Wolgemut und dann in bestimmender, ausschlaggebender Weise von Dürer überkommen hatte. Nur in Bezug auf die rein technische Seite seiner Kunst, seine malerische Ausdrucks- und Darstellungsweise, war der Einfluss Barbaris von überwiegender, fast ausschliesslicher Bedeutung. Denn diesem verdankt er zweifellos die ihn, zumal vor seinen fränkischen Landsleuten, oft augenfällig auszeichnenden, koloristischen Vorzüge hauptsächlich seiner Blütezeit; das alte Erbteil der venezianischen Schule, von der Barbari sie überkommen hatte. Es sind dies vorzüglich die Leuchtkraft, Durchsichtigkeit und Helligkeit des Kolorits, verbunden mit einem warmen, oft fast goldigen Schmelze, der besonders in dem Fleischton, mit seinen zarten Uebergängen und der weichen Modellierung, wirkungsvoll auftritt. Ob auch die Klarheit der Luftperspektive, mit der zarten Abtönung des Hintergrundes und den feingestimmten Licht- und Helldunkeleffekten, (was alles sich auf den besten Bildern seiner Blüte- und Spätzeit mehr oder weniger ausgesprochen zeigt), auf die Einwirkung Barbaris zurückzuführen ist, muss doch mindestens fraglich erscheinen. Denn selbst dessen, vielleicht am meisten in dieser Art aufgefasstes Stillleben in Augsburg von 1504 bietet uns dafür kaum einige sichere Anhaltspunkte. Vielmehr weisen diese genannten Erscheinungen, die insbesondere der fränkischen Schule ohnehin so gut wie fremd sind, entschieden auf niederdeutschen oder niederländischen Einfluss hin, ohne dass wir freilich vorerst im stande sind, die Quelle, aus der unser Meister hier schöpfte, genau und zweifellos zu bestimmen.[1]) Nicht ausgeschlossen bleibt es, dass Hans Suess, kurz vor seiner Blütezeit, den Rhein hinab, vielleicht zu Jan Joest oder dessen Nachfolger, dem „Meister des Todes Mariae", an den manches des Obigen lebhaft erinnert und der etwa von 1510 an hauptsächlich in Köln thätig war, gekommen sei und sich bei ihm jene Stilelemente zu eigen gemacht habe.

1) Vgl. dazu auch die Notiz über Hans Suess in dem Berliner Galeriekatalog von 1883, S. 233. u. b. Bode: Bilderlese in kl. Gemäldeslng. (Oldenburg) S. 80.

Nach dieser Abschweifung über Barbari und den von ihm auf Hans Suess ausgeübten Einfluss, der, wie bemerkt, bei der Besprechung der einzelnen Werke noch eingehender nachzuweisen sein wird, gehe ich nun über zur Untersuchung der höchst wichtigen und bedeutsamen Beziehungen, die zwischen dem dritten und hervorragendsten der obengenannten, hier in Frage kommenden Meister, Albrecht Dürer, und unserem Künstler stattfanden. Es fragt sich nun auch hier wieder, welcher Art waren diese künstlerischen Beziehungen und wann fanden sie statt. Sehen wir zu, was unsere litterarischen Quellen dazu sagen. Die erste Auskunft darüber findet sich bei Sandrart in seiner „Teutschen Akademie" (a. a. O.). Er nennt daselbst „Johann von Kulenbach" einen „Discipel" Dürers, „welcher ihn sehr geliebt und von dem er in allem befördert worden, weil er dessen Manier wohl ergriffen habe und ihm trefflich an die Hand ging, auch alles in seines Lehrmeisters Weis verfertigte." Ebenso berichtet der, gleichfalls oben angeführte Doppelmayr (S. 192), dass unser Meister nach Barbaris Tod[1]) zu Dürer in die „Lehre" gekommen sei und ihn, nach vielem angewendetem Fleisse, trefflich imitiert habe.

Diese Aeusserungen beider Autoren besagen also zuvörderst klar und deutlich, dass Hans Suess bei Dürer in der „Lehre" gewesen sei. Wir wissen aber, dass unser Künstler, wie es ja seine frühesten Werke beweisen, zuerst den Unterricht Wolgemuts genossen und dann, was ja auch Doppelmayr zugibt, künstlerische Beziehungen zu Barbari gehabt habe. Danach lassen sich die, zeitlich ihnen folgenden, zu Dürer keinesfalls mehr, wie es die, zudem rund 150, beziehungsweise 200 Jahre späteren Gewährsmänner wollen, als ein „Lehrverhältnis" in der Art, dass Hans von Kulmbach der „Discipel" oder „Lehrjung" Dürers gewesen, auffassen.

Wohl aber berechtigen diese genannten Aussprüche Sandrarts und Doppelmayrs, vorerst anzunehmen, dass beide Meister sehr innige und langandauernde künstlerische Beziehungen zu ein-

1) Soll wohl richtiger heissen, nach Barbaris „Weggang" von Nürnberg, denn sein Tod erfolgte bekanntlich erst viel später (vor 1515) in den Niederlanden.

ander gehabt haben müssen und zwar am natürlichsten und einfachsten in der Weise, dass Hans Suess zuerst als Gehilfe und Freund Dürers, unter dessen Rat und Beihilfe, in des Meisters „Werkstatt" arbeitete und dass er überhaupt von letzterem, auch dann als er selbständiger Meister geworden war, in seinem künstlerischen Schaffen in jeder Weise unterstützt wurde, wie es ja auch seine Werke deutlich beweisen.

Sehen wir nun zu, wie es sich mit der absoluten Richtigkeit dieser, aus obigen Aeusserungen hergeleiteten Schlussfolgerungen beider nürnbergischen Gewährsmänner im Einzelfalle verhält und insbesondere in welchen Zeitpunkt wir die Beziehungen der beiden Meister zu einander jeweils zu setzen haben. Hier fragt es sich nun zuerst: haben sich beide in der Werkstatt ihres gemeinsamen Lehrers Wolgemut getroffen? Zur Zeit als Dürer daselbst seine Lehrzeit absolvierte (1486—89), ist dies nun sicherlich nicht der Fall gewesen, denn Hans Suess konnte damals, da er, wie oben nachgewiesen, ungefähr 5—6 Jahre jünger als Dürer war, natürlich noch nicht bei Wolgemut in der Lehre sein. Zu der Zeit aber, wo letzteres wirklich der Fall war, ungefähr 1490—94, war Dürer bekanntlich gerade auf der Wanderschaft und als er von ihr zurückgekehrt war, begann Hans Suess wohl die seine, dauernd etwa von 1494—1498. Für die nächstfolgenden Jahre aber, um 1500 herum, in welche, wie oben dargelegt, die unter starkem, ausschliesslichem Einfluss Wolgemuts geschaffenen Frühbilder unseres Meisters zu setzen sind, lassen sich, schon aus diesem Grunde, keine Beziehungen von Hans Suess zu Dürer irgendwie feststellen.

Ebenso verhält es sich mit der folgenden Epoche bis 1505, in die, wie oben nachgewiesen, notwendigerweise der künstlerische Verkehr unseres Meisters mit Barbari fallen muss, wobei naturgemäss von dem gleichzeitigen Einflusse eines zweiten Künstlers nicht gut die Rede sein kann. Wohl aber darf man mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, wie oben bereits angedeutet, dass sich Hans Suess und Dürer in der Werkstatt Barbaris zum erstenmale näher traten und so die Grundlage zu ihrem späteren, innigen und lange andauernden, künstlerischen Verkehr legten. Da aber

Dürer bereits in der zweiten Hälfte des Jahres 1505 wieder nach Venedig ging, wo er bekanntlich fast zwei Jahre verweilte, so lassen sich natürlich auch für diese Zeit, von 1505 bis Mitte 1507, keine irgendwie nachweisbaren, direkten, persönlichen und künstlerischen Beziehungen beider Meister zu einander annehmen. Denn erst von letztgenanntem Jahre 1507 etwa an zeigt sich, wie wir unten genauer sehen werden, in den Werken von Hans von Kulmbach ein deutlich wahrnehmbarer, starker Einfluss Dürers. Auch lassen die Arbeiten, die letzteren gerade um die Jahre 1504/5 beschäftigten, wie die „grüne Passion", die Anbetung der Könige in den Uffizien und besonders die Holzschnittfolge des Marienlebens, kaum die Annahme einer „Werkstatt" des Meisters, bezw. von Gesellenbeihilfe, zu, wie dies sicher in den vorhergehenden Jahren der Fall war.

Dieser obigen Annahme, wonach sich also überhaupt vor der Rückkehr Dürers von seiner zweiten Reise nach Venedig keine bestimmt erkennbaren, künstlerischen Beziehungen beider Meister zu einander feststellen lassen, widerspricht nun Thausing in seinem bekannten Werke über Dürer.[1]) Gelegentlich der Besprechung der Gemälde dieses Künstlers aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts äussert er sich über Hans Baldung und Hans Suess, die er nebenbei beide als Altersgenossen Dürers betrachtet[2]), wie folgt: „Sie zeigen in Technik und Formengebung, abgesehen von der jedem bedeutenderen Künstler eigentümlichen Empfindungsweise, eine derartige Verwandtschaft mit Dürer, dass dieselbe fast nur aus einer vorübergehenden Beschäftigung in dessen erster Malerwerkstatt erklärt werden kann." Letztere datiert er nun, wohl auch ganz richtig, nämlich vom Beginn der Anfertigung des für Kurfürst Friedrich den Weisen gemalten, jetzt in Dresden befindlichen Wittenberger Altars, d. h. von den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts an, bis fast zum Beginn von Dürers zweiter venezianischer Reise (letzte Hälfte des Jahres 1505).[3])

---

1) Vgl. Bd. I, S. 177 ff.

2) Was indes bekanntlich weder bei unserem Künstler, noch bei dem, ihm wohl ganz gleichalterigen Baldung zutrifft.

3) Es war dies jene Periode von Dürers künstlerischer Thätigkeit, wo er, mit

Zum Beweise für die Richtigkeit seiner obigen Annahme führt Thausing nun (a. a. O. S. 179) unseren Künstler als Mithelfer bei Dürers Beweinung Christi (No. 238 bezeichnet und datiert von 1500) in der Münchener Pinakothek an. Speziell die Figur des die Leiche Christi haltenden Nikodemus soll entschieden auf Hans Suess deuten. Allein sie zeigt, meines Erachtens, durchaus nichts gerade für diesen Meister Charakteristisches, ihm speziell Eigentümliches, was ja für diese frühe Zeit von ihm stark an Wolgemuts Stilweise anklingen müsste. Es liegt daher gewiss kein triftiger Grund vor, hierbei bestimmt eine Beteiligung unseres Meisters anzunehmen. Ebenso verhält es sich auch mit der zweiten Behauptung Thausings, betreffs der Teilnahme von Hans von Kulmbach an den Flügelgemälden des sogenannten Jabachschen Altars und zwar besonders denjenigen der Münchener Pinakothek (No. 245, 246), „deren klare, flüssige Malweise, die gezierten Stellungen der Figuren, die trotzig vorspringenden Profile und verkrippten Gewänder zumeist an Kulmbach erinnern.“ [1]) Auch hier kann ich Thausing ebensowenig als im vorhergehenden Falle beistimmen. Denn die genannten Flügelpaare tragen schlechthin nur die charakteristischen Kennzeichen der Eigenhändigkeit Dürers an sich und es lassen sich daher auch keine, unserem Meister ausschliesslich eigentümlichen Züge an ihnen entdecken. [2]) Diese vereinzelten, von Thausing oben hervorgehobenen, offenbar von Barbari herstammenden Stilelemente finden sich nämlich bei den Werken

---

mehreren grösseren Aufträgen für Gemälde (Flügelaltäre) versehen, die er allein nicht vollständig ausführen konnte und wollte, sich eine „Werkstatt“ errichtet hatte, der mehrere „Gehilfen“, wie z. B. Baldung und Schaeufelein, angehörten.

1) a. a. O. I, S. 184; vgl. darüber auch Woltmann u. Woermann: Gesch. der Malerei II, S. 374; Eisenmann: Lützows Zeitschrift XI, S. 200; Janitschek: „Gesch. der Deutschen Malerei“, S. 364. Betreffs der von Thausing oben hervorgehobenen „verkrippten“ Gewänder, die sich allerdings besonders charakteristisch auf Barbaris Stichen vorfinden, thut es durchaus nicht nötig in vorliegendem Falle einen diesbezüglichen Einfluss von Barbari auf Hans Suess vorauszusetzen, denn des letzteren Gewandbehandlung ist ausgesprochen Wolgemutisch-Dürerisch, nicht in der Art Barbaris.

2) Obendrein ist es noch sehr fraglich, ob das von einigen angezweifelte Datum derselben, 1523, nicht das richtige ist.

Dürers aus dieser Zeit ebenso gut als bei Hans Suess und sind auch zum Teil, durch Vermittlung Dürers, auf seine Schüler übertragen worden. Dass aber Dürer zu dieser Zeit, als Hans Suess in Beziehungen zu Barbari stand, auf unsern Meister noch nicht einwirkte, beweist auch dessen Bild der Kreuzfindung im Germanischen Museum zu Nürnberg, das wohl Stilelemente Wolgemuts und Barbaris, nicht aber solche von Dürer zeigt; zugleich mit ein Zeugnis dafür, dass der Einfluss Dürers auf unseren Künstler zeitlich am spätesten von den drei hierbei in Frage kommenden Meistern, nämlich nach dem Wolgemuts und Barbaris, sich geltend machte.

Für den jetzt in Betracht kommenden Zeitabschnitt, von der Rückkehr Dürers bis zu Hans Suess' erstem, monogrammierten und datierten Bilde, (von welch letzterem Zeitpunkte an vorläufig die „selbständige Meisterschaft“ des Künstlers, in der er rasch den Höhepunkt seines Schaffens erreicht, anzusetzen ist), also von 1507—11, darf man aber unbedingt einen künstlerischen Verkehr beider Meister annehmen. Denn dieser zeigt sich, wie schon oben kurz berührt und wie bei der Besprechung der Werke von Hans Suess ausführlicher darzulegen ist, in dem grossen Einfluss, den der Stil Dürers auf die, dieser Zeit zweifellos angehörenden Gemälde unseres Künstlers ausübt. Es liegt daher sehr nahe anzunehmen, Hans Suess habe diese Zeit in der „Werkstatt“ Dürers zugebracht, wo ihm dieser bei seinem künstlerischen Schaffen mit Rat und That an die Hand ging. Denn eine solche „Werkstatt“ dürfen wir bei Dürer für diese Epoche unbedingt voraussetzen, wie hauptsächlich sein bedeutendstes Werk derselben, der Heller-sche Altar von 1509 im Saalhof zu Frankfurt, beweist. Zugleich zeigt aber auch dieses, in seinen Nebenteilen unter starker, anderweitiger Schülerbeihilfe ausgeführte Gemälde, wie auch die anderen Werke Dürers aus dieser Zeit, dass er unseren Künstler nicht gerade zu solcher, immerhin mehr untergeordneter Arbeit verwandte. Denn es lassen sich an ihnen keine Spuren der Hand Kulmbachs feststellen.[1]) Dieser arbeitete also wohl schon damals

1) Wie auch Thausing (a. a. O.) II, S. 20—22 und Janitschek in der „Gesch. der Deutschen Malerei“ S. 347 ff. übereinstimmend annehmen.

mehr als „Freund“, denn als „Geselle“ des grösseren Meisters bei demselben, zumal er ja fast ein Altersgenosse Dürers war und durch seinen vorhergegangenen Aufenthalt in den Werkstätten von Wolgemut und Barbari eine gewisse künstlerische Reife, die sich in seinen Werken dieser Zeit deutlich ausspricht, erlangt hatte.

Vom Jahre 1511 an beginnt nun, wie bereits oben bemerkt, die dritte und wichtigste Stufe der Thätigkeit des Künstlers als „selbständiger Meister,“ da sich in diesem Jahre zum erstenmale sein Monogramm auf einem Gemälde vorfindet. Für den Hauptteil dieser Epoche, beginnend mit der Blütezeit seines Schaffens, übergehend in seine Spätzeit und dauernd bis zu Dürers Reise nach den Niederlanden im Jahre 1520 (ausgenommen den Zeitraum zwischen 1514 und 1516, den unser Künstler zu Krakau zubrachte), lassen sich, gleich wie in der vorhergehenden, enge künstlerische Beziehungen beider Meister zu einander voraussetzen.[1]) Diese erfolgten jetzt in der Art, dass Dürer seinem Freunde als künstlerischer Beirat und Helfer zur Seite stand, indem er ihm gelegentlich die Skizzen oder Grundzüge, den „Riss“, des anzufertigenden Bildes entwarf, wonach Hans Suess dann das Uebrige, vielleicht zum Teil wieder unter der Leitung seines Freundes, vollenden konnte. Oder dieser überwies ihm solche Aufträge und Ausführungen, wozu er, — als zu geringfügige und uninteressante Arbeiten, — bei seiner umfassenden, geistig wie rein künstlerisch gleich hervorragenden Thätigkeit, keine Musse, oder auch keine allzu grosse Neigung verspüren mochte.

Für jede Art dieser Beziehungen beider Meister zu einander

---

1) Da Dürer von Mitte 1520 bis Mitte 1521 in den Niederlanden weilte und unser Meister schon im Herbst 1522 starb, auch seine Spätbilder keine neuen genauen Beweise für etwaige enge und fortdauernde Beziehungen zu Dürer liefern, so habe ich, als einstweiligen Abschluss dieser, das Jahr 1520 festgesetzt. In dieser Zeit von 1511—1522 hatte sich unser Meister, zur Bewältigung mancher umfangreichen Aufträge, insbesondere für Flügelaltäre, sicher ab und zu eine Werkstatt eingerichtet, wofür ausser dem, betreffs seiner Hinterlassenschaft erwähnten Ausdruck „Geschäft“ auch das Datum 1523 spricht, das auf dem Flügelaltar in St. Lorenz in Nürnberg vorkommt, der in seiner „Werkstatt“ nach seinem Tode vollendet wurde, wie oben S. 7 angegeben.

giebt es nun auch authentische künstlerische Dokumente. Zuerst eine, aus Sandrarts Besitz stammende, und von ihm auch in seiner „Teutschen Akademie" (a. a. O.) erwähnte, getuschte und leicht kolorierte Federzeichnung Dürers, von kleinem Formate, (jetzt im Berliner Kupferstichkabinett, 0,11 zu 0,3 m, monogrammiert und datiert von 1511). Nach ihr führte Hans Suess eines seiner bedeutendsten Gemälde, den sogenannten Tucherschen Altar zu St. Sebald in Nürnberg, datiert von 1513, aus, indem er sich fast vollständig [1]) an obigen Riss Dürers anlehnte, der ihm ohne Zweifel unmittelbar zur Ausführung seines Altarwerks von diesem entworfen worden war. [2])

Dann besitzt das gleiche Kupferstichkabinett noch eine zweite, hierhergehörige grosse Federzeichnung und zwar diesmal von Hans von Kulmbach selbst, bezeichnet mit seinem Monogramm und der Ueberschrift: „Kaiser Maximilians Eeren-Crantz", die zwei, einen grossen Lorbeerkranz auf Stangen tragende Reiter darstellt. Es ist dies die sogenannte „Laurea", zu dem, von Dürer unter seines Freundes Pirkheimer gelehrter Beihilfe, für Kaiser Max 1518 entworfenen Triumphzug desselben gehörend. [3]) Diese Laurea bietet nun einen interessanten Beleg für die zweite Art der künstlerischen Beziehungen beider Meister zu einander. Denn sie wurde, obwohl bei Dürer urkundlich bestellt, doch in seinem Auftrage und wohl auch nach seiner Angabe von Hans Suess angefertigt und nachträglich von jenem verbessert. Dies beweisen deutlich die, mit kräftigerer Färbung und energischerer, markigerer Handschrift geführten, scharf von dem Uebrigen sich abhebenden Korrekturstriche, die ohne Zweifel von Dürer herrühren. Aehnliche

1) Nämlich bis auf die einzige Abänderung, dass er, statt eines musizierenden Kinderengels im Vordergrunde, deren fünf anbrachte.

2) Eine Variante davon, gleichfalls von 1511, in der Albertina zu Wien, vgl. Thausing „Dürer" I, S. 183 und Jahrbuch für Kuntswissenschaft II, S. 179, 180. Dabei eine Notiz über die auf demselben Blatt, wie die obenerwähnte Zeichnung Dürers, befindliche Skizze zu den Aussenseiten der Flügel des Altars in St. Sebald, (wie vorerst anzunehmen, da diese genannten Flügel bis jetzt an der Wand der Kirche befestigt sind).

3) Vgl. dazu den Aufsatz Thausings im Jahrbuch für Kunstwissenschaft II, S. 175 (die Maſse der Zeichnung sind 0,48 zu 0,408).

Erscheinungen in Bezug auf dieses Verhältnis von Skizzen Dürers zu danach etwa ausgeführten Bildern Kulmbachs liessen sich gewiss noch mehrere feststellen, wären nicht die Beweismittel dazu im Laufe der Zeit, durch die Ungunst der Verhältnisse, wohl verloren gegangen. Denn gerade hinsichtlich der Komposition, der Gesamtanordnung seiner Gemälde, lehnte sich unser Meister, wie später deutlich ersichtlich, seinem mehr anschmiegenden und nachgiebigen Naturell entsprechend, bisweilen ziemlich enge an Dürers Art und Weise an, so dass manche seiner Werke mitunter den Eindruck machen, als seien sie nach einem „Riss“ Dürers angefertigt.[1])

Ebenso darf es uns nicht wunder nehmen, dass Hans Suess, wie alle seine, unter dem machtvollen Bann von Dürers Kunst stehenden Zeitgenossen, aus dessen meisterhaften Schöpfungen, namentlich auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste, manches geradezu entnahm, was im einzelnen Falle genauer nachgewiesen werden soll. Es ist diese, in jener Zeit vollständig gang und gäbe Thatsache der Entlehnung von Motiven und sogar ganzer Kompositionen allerdings nichts besonders Auffallendes und daher auch kaum als weiterer Beweis für die Innigkeit des künstlerischen Verkehrs zwischen beiden Meistern aufzufassen. Jedenfalls erhellt aber daraus, im Zusammenhang mit dem oben Angeführten, dass Hans Suess so ziemlich von dem Zeitpunkt an, wo er mit Dürer näher bekannt wurde, bis fast zu seinem Ableben, in einem verhältnismässig engen, künstlerischen Abhängigkeitsverhältnis zu dem grösseren Meister stand, wobei dieser ausschliesslich der gebende, er der empfangende Teil war. Insofern darf man auch unsern Künstler, in Uebereinstimmung mit Sandrarts und Doppelmayrs Aussprüchen darüber, als „Discipel“ oder Schüler Dürers, im

1) Einen gleichartigen Fall haben wir auch bei dem, unten S. 70 eingehender zu besprechenden Votivbilde des Mathias von Gulpen in der St. Gumbertskirche zu Ansbach, das urkundlich bei Dürer bestellt, — wozu sich auch die Skizze von ihm im Berliner Kabinett noch vorfindet, — und getreu danach von Hans Baldung, nicht von unserem Meister wie früher allgemein angenommen, ausgeführt wurde. Vgl. dazu Zahn: „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, Bd. I, S. 21, 361, Bd. II, 175 ff. Janitschek: „Deutsche Malerei“ S. 400 Anmerkung.

weiteren Sinne des Wortes, betrachten, wenn er auch nicht gerade bei ihm in der „Lehre“ war. Bis auf diesen einen Ausdruck stimmen also, wie aus dem Vorstehenden klar hervorgeht, die Aeusserungen obiger Autoren mit der Wirklichkeit überein und ich kann jetzt dazu übergehen, diesen Einfluss Dürers auf Hans von Kulmbach genauer zu zergliedern. Der soeben dargelegten Natur des künstlerischen Verhältnisses beider Meister zu einander entsprechend, ist aber diese Einwirkung Dürers auf die Stilweise von Hans Suess, — wie im allgemeinen voraus zu bemerken ist, — in sehr vielen Stücken eine so intensive und bestimmende, dass zu ihrer genügenden Charakterisierung nahezu eine vollständige Darlegung der Kunstweise Dürers hier zu geben wäre. Da diese aber als gemeinhin bekannt vorausgesetzt werden darf, das speziell und unbedingt davon Erforderliche jeweils aber geeigneten Orts, bei der Besprechung der einzelnen Werke unsers Meisters, gegeben wird, so kann ich mich hier auf die Hervorhebung des Wichtigsten dessen, was von Dürers Stilelementen auf Hans Suess überging, beschränken.

Wie bereits oben erwähnt, schloss er sich besonders in der Komposition, der Gesamtanordnung, überhaupt dem geistigen Inhalt seiner Gemälde, mitunter sehr enge dem Dürerschen Stile an und ist hierin wohl ebenso abhängig von diesem, wie seine übrigen Zeitgenossen. Im einzelnen verdankt er Dürer, die in seinen besseren Werken zumeist wiederkehrende, markige und kraftvolle Charakterisierung der männlichen Typen, mit ihrem ernsten und würdigen Gesichtsausdruck, ihren lebhaften und energischen Bewegungen, besonders betont in dem, bei ihm sehr beliebten, lebendigen Spiel der Hände. Dann die ganze Art und Weise der Gewandbehandlung und die, bisweilen mehr zeichnende als malende Behandlungsweise, vorzüglich der früheren Bilder [1]), obwohl gerade dieses letztere Moment vielleicht ebenso gut auf Wolgemuts Einfluss zurückzuführen sein dürfte. Natürlich erreichte Hans von Kulmbach, obwohl er eifrig und energisch danach strebte, nicht

1) So z. B. bei der Wiedergabe der Haare in dünnen vereinzelten Strängen, des Baumschlags in fein gestrichelter Manier und in der schraffierenden Art der Schattenanlage der goldenen Zierraten.

ganz die geist- und kraftvolle Grösse des Dürerschen Stils, insbesondere nicht dessen schwungvolle Feinheit und Sicherheit der Linienführung, dessen gedankentiefe und phantasievolle Auffassung, obschon er in alledem dem grossen Meister geistesverwandt ist und ihm viel näher steht als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen.

Nachdem nun im Vorhergehenden zuerst die Lebensverhältnisse unsers Meisters, dann die verschiedenen Einwirkungen auf seine Kunstweise von seiten der drei Künstler: Wolgemut, Barbari und Dürer, sowie die hierbei in Frage kommenden Stilelemente dieser, eingehender auseinandergesetzt worden, gehe ich jetzt dazu über, die gesamten Werke von Hans Suess stilkritisch zu besprechen, wobei ich der chronologischen Anordnung, als der naturgemässesten, folge.

Dabei lässt sich der künstlerische Entwickelungsgang des Meisters durch seine drei, beziehungsweise vier Hauptperioden: „Frühzeit, Uebergang zur Blütezeit [1]), Blütezeit und Spätzeit," welch letztere wieder in zwei Teile zerfällt, sicher und bestimmt verfolgen. Namentlich ist dies aber für die beiden letzteren Perioden der Fall, da wir hierin durch die ziemlich reichliche Anzahl der bezeichneten und datierten Bilder des Künstlers, die als die „festen Punkte" der Gesamtreihe seiner Werke aufzufassen sind, aufs beste unterstützt werden.

Wir betrachten also zuerst die Werke der Frühzeit von Hans Suess, die nach obiger Annahme von ungefähr 1498—1502, d. h. von der Rückkehr von seiner zunftgemässen Wanderschaft (1494 bis 1498), bis zum Beginn seines Eintritts in die Werkstatt Barbaris zu datieren ist. Die dieser Epoche angehörenden Werke zeigen nun ausschliesslich den Einfluss Wolgemuts und dürften daher wohl am einfachsten in dessen „Werkstatt", unter seinem künstlerischen Beirat, angefertigt worden sein. Freilich war dieser Meister wohl gerade zu jener Zeit (um 1500 herum) mit der Ausmalung des Goslarer Ratssaales beschäftigt. Doch zeigen die Gemälde desselben, obwohl sie zum Teil mit starker Schülerbeihilfe ausgeführt sind, keine, auf unseren Künstler speziell und charakteristisch

1) Vulgär ausgedrückt: „Sturm- und Drangperiode."

hinweisenden Züge.[1]) Jedenfalls aber stand Hans Suess zu genannter Zeit zu seinem Lehrer, so lange mindestens als dieser in Nürnberg verweilte, wie doch seine Frühbilder deutlich beweisen, in sehr engen künstlerischen Beziehungen.

Die ersten jetzt zu besprechenden Werke des Meisters sind die kleinen Flügelbilder mit den vier Heiligen: Papst Martin, Laurentius, Stephanus und Quirinus (letztere beiden auf den Rückseiten). Sie befinden sich in dem, für die Kenntnis der Werke unsres Künstlers so wichtigen Germanischen Museum zu Nürnberg und stellen die, ihre Attribute haltenden Heiligen in ganzer Figur und ruhiger Haltung, auf Goldgrund gemalt, dar.[2]) Sie zeigen, wie es ja selbstverständlich dieser frühesten Periode des Meisters entsprechen muss, noch ziemlich viel Altertümliches, direkt an Wolgemut Gemahnendes, in ihrer verhältnismässig grossen Härte, Derbheit und Steifheit, wozu noch eine gewisse Buntheit der hellen, so zu sagen fast „gläsernen" Färbung hinzu tritt. Auch lassen sie bereits die schiefe Mundbildung und die gezierte Stellung der Figuren, was beides hier am naturgemässesten auf Wolgemut, bei dem es ja auch des öfteren wiederkehrt, zurückzuführen ist, erkennen. Waagen hält diese Bilder in seinem bekannten Werke „Künstler und Kunstwerke in Deutschland" (I, S. 235), — das, obwohl eines der älteren, doch über Hans von Kulmbach noch mit das Beste bringt, — für von Baldung gemalt, den er überhaupt einigemal mit unserem Meister verwechselt. Und doch ist Hans Baldung — mit seinen derben, untersetzten Proportionen der Figuren, seinen oft ziemlich grell aufgesetzten, sozusagen „kreidigen", Glanzlichtern, namentlich im Karnate, seiner knorrig-harten, kraftvoll energischen Linienführung und Ausdrucksweise und seiner stets hellen und bunten, sozusagen glasartigen Färbung — von Hans

1) Robert Vischer in seinen „Studien zur Kunstgeschichte" 1886, S. 372 ff., hält die dortigen Sibyllengestalten (die er aber von Raphon v. Eimbeck ausgeführt sein lässt), für unserem Künstler verwandt, was im allgemeinen zugegeben werden kann, ohne freilich daraus die Annahme einer Beteiligung des Meisters daran herzuleiten; die Goslarer Ratssaalbilder dürften jedenfalls, — selbst nach Wegfall der Beglaubigung, wie neuerdings wahrscheinlich gemacht, — auf Wolgemut zurückgehen.

2) No. 196, 197, Höhe 0,87 m, Breite je 0,29 m.

Suess, insbesondere in seiner früheren Zeit, eigentlich ganz und gar verschieden.

Enge Verwandtschaft mit den vorigen Gemälden zeigen die vier Flügelbilder mit Scenen aus dem Marienleben in der städtischen Galerie zu Bamberg (No. 35 Geburt Christi; No. 36 Mariä Heimsuchung; No. 49 Tod Mariä; No. 51 Flucht nach Aegypten; Höhe je 0,61, Breite 0,40 m). Sie weisen ebenfalls noch viel Altertümliches, direkt an Wolgemut Gemahnendes auf, sowohl zunächst in ihrer noch ziemlich steifen Komposition [1]), als auch hinsichtlich verschiedener Einzelheiten, so in den dicken braunen Konturen der Figuren, den zum grossen Teil noch schraffierten Schattenlagen, der hie und da flüchtigen und oft derben, im ganzen mehr zeichnenden als malerischen Behandlungsweise. Auch sind die Proportionen, namentlich der männlichen Gestalten, kurz und gedrungen, wobei letztere selbst oft steif und unbeholfen aufgefasst sind. In manchem zeigt sich aber doch ein merklicher Fortschritt. So namentlich in dem Bestreben, dem ziemlich gut wiedergegebenen Gesichtsausdruck der schmalen, hochstirnigen Köpfe mehr Leben und Mienenspiel zu verleihen. Auch macht sich schon der Hang des Meisters zur Weichheit und Milde in der Physiognomie, wenn auch freilich nur vereinzelt, geltend. Dabei ist der Mund auch hier zuweilen schon in der, später fast durchgehends vorkommenden, oben geschilderten, sonderbaren Form behandelt. Das Kolorit zeigt ebenfalls schon einen Fortschritt gegen früher, in seiner grösseren Wärme, Tiefe und Kraft; auch der Baumschlag ist schon ein wenig malerischer behandelt, mit einzeln aufgesetzten Lichtern. — Da uns hier, zum erstenmale bei dem Meister, Gemälde mit mehreren Figuren begegnen, so dürfte es nicht unangemessen sein, an dieser Stelle auf die Komposition unsrer Werke etwas näher einzugehen.

Auf dem ersten Bilde, der Geburt Christi, knieen Maria und Joseph, nach rechts gewandt, vor dem, auf einem Haufen Gras

1) Die Komposition der „Heimsuchung" kehrt genau bei dem, auch in der Grösse gleichen Bilde des Meisters im Leipziger Museum wieder; vgl. dazu unten bei der Besprechung dieses Bildes S. 63.

liegenden Kinde; im Hintergrund eine Mauer, rechts ein Gebäude mit romanischem Thorbogen. Bei der „Heimsuchung“ fasst die, als ältere Frau dargestellte, von rechts herannahende Elisabeth die Hände der ruhig dastehenden Maria; hinter derselben ein grüner Hügel, links eine ferne Gebirgslandschaft mit Bäumen. Beim „Tod Mariä“ liegt diese mit geöffneten Augen und halb offenem Munde, den von Kissen gestützten Oberkörper fast ganz aufgerichtet, auf dem Bette, gegen links gewendet. Links vor ihr Petrus, in rotem Pluviale, mit einem Weihwasserwedel. Im Hintergrund die, um das Bett gedrängten Apostel, teilweise nur mit den Köpfen sichtbar. Johannes gibt mit der Linken die Kerze in Marias linke Hand, die auf dem Bette ruht, während er mit der Rechten diese Hand selbst gefasst hält. Am Kopfende des Bettes ein lesender Apostel. Bei der „Flucht nach Aegypten“ sitzt Maria, dem Beschauer abgewendet, auf dem nach rechts schreitenden Esel, über dessen Rücken ihr roter Mantel geworfen, und blickt auf das schlafende Kind in ihren Armen; dahinter schreitet Joseph, in langem Rocke, mit Stab und Tasche, das Tier am Zaum führend. Im Hintergrund Wald.

An die eben genannten Werke schliessen sich stilistisch am besten die beiden Flügelbilder der lebensgrossen heiligen Aerzte, Cosmas und Damian, im German. Museum zu Nürnberg (No. 198, 199, Höhe 1,95 m, Breite 0,54 m) an. Es sind ruhig und würdevoll dastehende, ihre Attribute haltende Gestalten, die sich von blauem, goldgestirntem (früher wohl ganz vergoldetem) Grunde, der unten durch einen Teppich, oben durch gotische Ornamente abgeschlossen ist, wirkungsvoll abheben. Bei ihnen macht sich der Einfluss Wolgemuts besonders stark geltend. Die Färbung ist kräftig, energisch, warm und tief gestimmt, mit einem Tone ins Bräunliche, der Faltenwurf besonders gut (nicht knitterig, wie sonst bei den Nürnbergern), mit Ansatz zum Grossartigen, über jenen Meister fast schon Hinausgehenden, was indes mit zum Teil durch die bedeutenden Maasse der dargestellten Figuren und ihre, sozusagen repräsentierende, würdige Haltung sich erklären lässt. Auch zeigt sich hier wieder die sonderbare, auf Wolgemut zurückzuführende Mundhaltung.

Jedenfalls sind diese Bilder die hervorragendsten der, unter dieses Meisters Einfluss und vielleicht in seiner Werkstatt entstandenen Arbeiten unsers Künstlers. Waagen hebt sie (a. a. O.) auch besonders hervor, nur mit dem Unterschiede von meiner Ansicht, dass sie ihn stark an Dürer erinnern und dass er sie mit dem Altar von St. Sebald in Nürnberg „für von den vorzüglichsten Werken“ von Hans von Kulmbach hält. Was aber von Dürerschem Stile sich vermeintlich darin findet, ist richtiger wohl nur der Wolgemuts aus dessen Blütezeit, der indes mit dem frühesten seines grossen Schülers bekanntlich viel Verwandtes aufweist. Besonders auffallend erinnern unsere Flügelbilder an die, gleichfalls im Germ. Museum befindlichen Gemälde des sog. Peringsdörfferschen Altars jenes Meisters, die er gerade zur Zeit, als Dürer bei ihm in der Lehre war, verfertigte. Zur Zeit aber, als Hans Suess die genannten Gemälde schuf (kurz nach 1500 etwa), hatte Dürer sich schon geraume Zeit von dem starken Einflusse seines Lehrmeisters, wie ihn unsere Bilder zeigen, freigemacht. Seinen damaligen Stil zeigen diese aber keineswegs, sondern ausschliesslich nur den Wolgemuts. Auch habe ich ja oben nachgewiesen, dass unser Meister zu dieser Epoche, um und kurz nach 1500, noch gar keine künstlerischen Beziehungen zu Dürer hatte, wohl aber solche zu Wolgemut, wie seine, dieser Zeit angehörenden Werke deutlich beweisen.

Nach dieser Besprechung der, unter ausschliesslichem Einflusse Wolgemuts stehenden Werke von Hans Suess' Frühzeit, wende ich mich jetzt zu denen des Uebergangs zu seiner Blütezeit. Zuvor ist aber, als verbindendes Mittelglied zwischen diesen beiden Perioden, ein ganz eigenartig dastehendes, oben S. 10 schon erwähntes Werk des Meisters zu betrachten, in dem sich der bisherige Einfluss Wolgemuts mit dem, neu hinzutretenden Barbaris kreuzt, wobei von dem Dürers noch keine Spur vorhanden. Es ist dies die, im German. Museum befindliche Kreuzfindung (No. 200, Höhe 1,85 m, Breite 1,20 m); zweifelsohne zur Zeit, als unser Meister zu Barbari künstlerische Beziehungen hatte, entstanden, und zwar am wahrscheinlichsten in dessen Werkstatt, wohl bald darauf als Hans Suess in dieselbe eingetreten war (also etwa 1502/3), da es, wie aus folgendem ersichtlich, noch sehr viel Altertüm-

liches enthält. In gewisser Hinsicht könnte man es deshalb auch, sowie die, diesem Zeitraum von 1502—1507 allenfalls etwa noch angehörenden, von Dürers Einfluss noch freien Bilder des Meisters, seiner Frühzeit zuteilen, die alsdann in zwei Perioden, vor und nach dem Einfluss Barbaris, zu zerlegen wäre. Indes verlohnt solches sich vorerst doch kaum, dieses einen hierhergehörigen Werkes halber, und ich fasse es daher lieber als Zwischenglied von Frühzeit und Uebergang zur Blütezeit auf.

Den Mittelpunkt desselben bildet ein, auf das wahre Kreuz gesetzter, durch die Berührung mit demselben zum Leben erweckter Toter. Um ihn herum die Kaiserin Helena, der Patriarch von Jerusalem, beiderseitiges Gefolge und Zuschauer. Die Komposition ist in ihrer Gedrängtheit und dem Figurenreichtum, wobei sich Vorder- und Mittelgrund, fast ohne Uebergang, ziemlich scharf von einander abheben, noch recht altertümlich, ebenso das Verständnis der perspektivischen Gesetze noch etwas unentwickelt. Auch die Verwendung von Metallgold statt Farbe im Beiwerk der Zierraten (die der Meister in verschwenderischer Weise anzubringen liebt), die hochstirnigen, stark ovalen Köpfe, die hier und da etwas ängstliche und unsichere Ausführung gemahnen an die ältere Auffassungsweise. Dabei darf freilich für das letzterwähnte, untrügliche Kennzeichen seines Frühstils die Erwägung zur entschuldigenden Erklärung dienen, dass unser Gemälde des Meisters erste, inhaltlich umfangreichere, aus vielen Figuren bestehende Komposition bildet, deren Bewältigung ihm naturgemäss viele, wie ersichtlich nicht vollkommen gelöste Schwierigkeiten verursachen musste. Auch konnte ihm gerade hierin Barbari nicht von allzugrossem Nutzen sein, da bekanntlich dessen Stärke mehr in der fein ausgeführten Darstellung von Einzelfiguren, als in der von inhaltsreichen, grossartigen Kompositionen bestand.

Den deutlichen Einfluss von Barbaris Stilweise erkennt man aber in unserem Bilde an dem weich-anmutigen und lieblichen Gesichtsausdruck der weiblichen Figuren, besonders der jugendlichen, hauptsächlich aber in dem flüssigen, lasierenden, klaren und warmen Kolorit, das sich in den bisherigen Werken des Künstlers ganz anders (merklich kälter und bunter) zeigt und das daher, eben-

so wie die, viel grössere Weichheit und Anmut der Formen als früher, hier nur auf die unzweifelhafte Einwirkung Barbaris zurückgeführt werden kann.

Leider lassen sich, vorerst wenigstens, keine weiteren, dieser höchst interessanten Zwischenepoche unseres Meisters angehörenden Werke, in denen sich der Einfluss von Wolgemut mit dem neu hinzutretenden von Barbari kreuzt, feststellen. Denn die zunächst anzuführenden Bilder des Meisters, die der Uebergangsperiode zur Blütezeit angehören, stehen schon unter deutlich ersichtlichem Einflusse von Dürer, (in Verbindung mit dem, von nun an stets, mehr oder minder stark fortdauernden Barbaris), während die Wolgemutschen Reminiscenzen ganz verschwinden und höchstens Vereinzeltes, wie die dicken, braunen Umrisse der Figuren, der schlanke, geschwungene Habitus der Frauengestalten, noch daran erinnert. Die künstlerische Durchbildung der Gemälde dieser interessanten Gruppe, die von der Rückkehr Dürers von Venedig im Jahre 1507 bis zum Jahre 1511 zu datieren ist, wird hauptsächlich durch den starken Einfluss dieses Meisters, wahrscheinlich sogar innerhalb dessen Werkstatt vermittelt, bestimmt; sie ist im Vergleich zu der der Frühbilder, eine viel reifere und vorgeschrittenere, so dass die, dieser Epoche angehörenden Stücke in entsprechendster, würdigster Weise auf die Meisterwerke der Blütezeit vorbereiten.

Das erste der, zu dieser Uebergangsperiode zur Blütezeit gehörenden Werke des Künstlers ist die Folge von acht Bildern aus der Legende Petri und Pauli, in den Uffizien zu Florenz (Höhe je 1,10; Breite je 0,90); gegenwärtig sind nur die fünf folgenden davon aufgestellt: No. 713 Petrus durchs Wasser zu Christus ans Ufer schreitend (die Berufung); No. 724 Enthauptung Pauli; No. 729 Petrus vom Engel aus dem Gefängnis befreit; No. 740 Petri Predigt; No. 748 Die beiden Apostel nehmen Abschied von einander.

In diesem Cyklus, der ein typisches Beispiel des Stils dieser Epoche des Meisters bildet, steht derselbe unter ziemlich starkem Einflusse Dürers, was sich besonders in der Befreiung des Künstlers von dem, bisher vorherrschenden Altertümlichen, Konven-

tionellen der Wolgemutschen Weise kenntlich macht. Sowohl in dem erheblich gesteigerten und feiner unterschiedenen Ausdruck der Einzelgestalten, als auch in der Gesamtanordnung und -Auffassung des Gemäldes überhaupt, zeigt sich ein deutlich wahrnehmbarer Fortschritt. Auch die, vordem oft steifen und unbeholfenen Bewegungen der Figuren werden lebhafter, energischer,[1]) selbstbewusster, der Gesichtsausdruck sprechender, individueller. Auf Barbaris Einwirkung ist dabei die, in diesem letzteren vorwiegende Neigung zur Sanftheit, Innigkeit und Lieblichkeit zurückzuführen, die freilich bisweilen, — durch die sonderbare Stellung von Mund und Augen, — eine, oft ziemlich wahrnehmbare Ausartung ins Kleinliche, Bizarre und Beschränkte erhält. Auch das warme und blühende Kolorit, mit fast goldigem Fleischtone, verdankt jenem Meister seine Vorzüge, während die Behandlung des Gewandes, das sich im allgemeinen den wohlproportionierten Körperformen gut anschliesst, mit seinen ziemlich scharfen Brüchen und Knitterfalten ganz in Dürers früherer Art und Weise gehalten ist. Dasselbe gilt auch für die Auffassung der Landschaft: der Vordergrund mit wirkungsvoll und eingehend behandeltem, sattgrünem Baumschlag, der duftige, blaugrüne Hintergrund mit verschwimmender Ferne, die Felspartien, die mit Vorliebe stets wiederkehren, verständnisvoll und charakteristisch gebildet. Auch tritt jetzt schon hier und da eine, freilich später sich weit stärker geltend machende, sichtliche Neigung zu genrehaften Einzelmotiven im Rahmen der Gesamtanordnung auf, die oft schon mit ziemlich bedeutender Feinheit der Naturbeobachtung gegeben sind; ein deutliches Vorzeichen des erwachenden Geistes der Renaissance.

Ganz in derselben Art, wie die vorhergehenden, sind auch die zwei Flügelpaare mit Heiligen in der Pinakothek zu München, die ebenfalls stark von Dürer beeinflusst sind. Deshalb nennt sie auch Waagen (a. a. O. S. 235) ein „treues Abbild" dieses Meisters, worin ihm, namentlich in Bezug auf die männlichen Figuren, nicht Unrecht zu geben ist. Sie stellen die Heiligen Joseph und Zacha-

---

1) So besonders in dem letzten Bilde dieses Cyklus, dem Abschied der Apostel.

rias, Joachim und Anna, Benedikt und Willibald, ihre Attribute haltend und einander, sprechend und zuhörend, zugewandt, dar. (No. 254—257, Höhe der ersteren Bilder 1,54 m, Breite 0,55 m; der letzteren 1,42 zu 1,58 m, Goldgrund, aus Nürnberg stammend, die letzteren insbesondere aus der Lorenzkirche daselbst.) Es sind tüchtige, gediegene Arbeiten des Meisters, die so ziemlich alle, bei den Florentiner Bildern geschilderten Stilelemente dieser Uebergangsperiode enthalten. Hervorzuheben ist besonders die lebhafte, kräftig warme Färbung, die Energie in der Bewegung und dem Mienenspiel der Gestalten, namentlich bei den letztangeführten vier Heiligen. Die sonstigen, auffallenden Eigentümlichkeiten des Künstlers in der Mund- und Augenbildung, der gespreizten Fingerhaltung, mit knollig verdickter Daumenspitze, begegnen uns auch hier wieder.

Den zuletzt genannten Bildern schliessen sich die Karlsruher Altarflügel am besten an, da sie namentlich in den einzelnen, männlichen Heiligengestalten, die wiederum stark Dürerisch sind, sehr viel Verwandtes mit jenen aufweisen (No. 97, Höhe 1,68 m, Breite je 0,56 m.) Sie befanden sich früher in einer Basler Privatsammlung und enthalten auf den Aussenflügeln die Heiligen: Achatius, Fiacrius, Margaretha und Agnes; auf den Innenseiten die Kreuzfindung durch die Kaiserin Helena und die Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien. Da ich in der „Litterarischen Beilage der Karlsruher Zeitung“, 1881, No. 7, S. 50 ff. über diese Werke ausführlichst gehandelt habe, so beschränke ich mich hier darauf, das Notwendigste daraus hervorzuheben. Die Heiligen der Aussenflügel sind von halblebensgrosser Figur, in sprechender und zuhörender Geberde einander gegenüberstehend und ihre Attribute haltend, die Nimben vergoldet und mit den betreffenden Heiligennamen beschrieben. Von den beiden Innenflügeln enthält der eine die genannte Marterscene: vorn mehrere nackte, in Dornen gespiesste Männer verschiedenen Alters, deren Körperbau meisterhaft wiedergegeben ist, dahinter andere, die Hände auf dem Rücken gefesselt und von Landsknechten unter Geisselhieben auf einen steilen Felsen hinaufgetrieben, von dem sie hinabgestürzt werden. Der ganze Hintergrund

ist hierbei Dürers Holzschnitt, gleichen Inhalts, von ungefähr 1507 (Bartsch 117)[1]) entlehnt.

Der andere Flügel enthält die Echtheitsprobe des, von der Kaiserin Helena auf Golgatha im Jahre 328 aufgefundenen, wahren Kreuzes, durch Auferweckung einer, mit demselben in Berührung gebrachten Toten. Diese sitzt darauf mit erhobenen Händen, um sie herum die Gruppe der Kaiserin, ihres Sohnes, Konstantin des Grossen, und ihres Gemahls mit Gefolge, in den verschiedensten Geberden des Erstaunens und der siegesgewissen Zuversicht. — (Die Figur des Kaisers und seine Umgebung gleichfalls aus obigem Holzschnitt Dürers entlehnt.) Von den beiderseitigen, aus dem Bilde herausschauenden Begleitern Konstantins, scheint höchst wahrscheinlich der ältere rechts der Stifter, der jüngere, in rotem Barett, zur Linken, der Maler des Altarwerks zu sein. (Im Alter von anfangs der dreissiger Jahre, was zur Anfertigung des Bildes zwischen 1507 und 1511 stimmen würde.)

Unsere Bilder zeigen nun ziemlich viele, von Barbari herstammende Stilelemente, namentlich bei der Behandlung des Kolorits, das dünnflüssig, so dass der Untergrund bisweilen durchscheint, und in kräftig warmem, harmonischem, oft fast goldig leuchtendem Tone, mit reichlicher Anwendung von Lasuren, aufgetragen ist. Dabei ist die Farbenleiter reichhaltig, mit besonderer Vorliebe für helle, leuchtende und schillernde Gewandstoffe. Auch die Auffassung der hochstirnigen, weiblichen Gestalten, in ihrer schlanken und anmutigen Jugendlichkeit und den feinen und lebhaften, oft aber etwas gezierten und verdrehten Bewegungen, besonders der „sentimentalen“ Kopfhaltung, erinnern lebhaft an Barbari, während die, durch die ganze Körperform durchgehende, gotische „S“-Schwingung noch an Wolgemuts Weise gemahnt. — Ferner ist der Ausdruck ihrer Physiognomien, der durch die bekannte, sonderbare Stellung von Mund und Augen oft etwas Beschränktes, Verzerrtes, Seltsames erhält, auf Barbaris Einfluss zurückzuführen. Dabei ist

1) Die Komposition des, den gleichen Gegenstand darstellenden Wiener Bildes von 1508 ist wesentlich davon abweichend, es gab vielleicht unserm Meister mit die Anregung zu diesem, noch echt mittelalterlichen Vorwurf.

der Mund meist auch lächelnd, halb geöffnet, mit bisweilen sichtbarer, vorgestreckter Zungenspitze dargestellt, wodurch die für unseren Meister so charakteristische Geberde des Sprechenwollens hervorgerufen wird. Ebenso sind die Augen oft rundlich, weit geöffnet, „aufgerissen" und erhalten dadurch den, gleichfalls für den Künstler typischen Ausdruck des Leuchtens, der Verzücktheit. Auch die auffallende Zeichnung der Daumenspitze, wobei die, sonst schlank geformte Hand ausdrucksvoll, oft sogar sehr lebhaft bewegt erscheint, findet sich hier gleichfalls wieder.

Auf Dürers Einwirkung ist zurückzuführen: Der ernst würdige, charakteristisch wiedergegebene Ausdruck der männlichen Gestalten, die Behandlung des Haares in dünnen, spitz verlaufenden Bündeln mit kräftigen Lichtern, die verständnisvolle Modellierung der Körperformen, besonders in der meisterhaften Darstellung der Märtyrer, und der warm bräunliche, bei den Frauen rötliche Ton des Karnats, mit gelblich weissen Lichtern.

Auch die Behandlung des Gewandes, in der früher geschilderten Art und Weise, und ebenso die der reichen, malerisch-phantastischen Berglandschaft, mit duftig grünblauer, flott behandelter Ferne, sowie die des goldenen, mit Farbe wiedergegebenen Beiwerks, namentlich in der braunen Schraffierung der Schatten, ist echt Dürerisch; (oder letzteres vielleicht noch, ebenso wie die dicken, braunen Umrisse der Figuren, eine Reminiscenz an Wolgemuts Stilweise.) Im ganzen sind unsere Bilder, wenn auch durchaus meisterhaft, doch hier und da etwas flüchtig behandelt. Dafür spricht auch der Umstand, dass sie direkt auf die Holztafel, — ohne vorherige Anwendung des, doch sonst herkömmlichen Kreideuntergrundes, — in der, von Hans von Kulmbach namentlich später oft beliebten Manier „flott hingeschrieben" sind und zwar entschieden von dem Meister selbst, ohne jegliche Beihilfe von Schülerhänden.

Trotzdem unsere Werke, wie aus dem Vorhergehenden hinlänglich erhellt, in charakteristischer Weise den Stil der Uebergangsperiode zur Blütezeit des Meisters vergegenwärtigen, wurden sie doch von namhaften, um die deutsche Kunstgeschichte jener Zeit hochverdienten Forschern übereinstimmend Hans Baldung Grien zugeschrieben. So von Waagen (a. a. O. S. 304), der in ihnen,

„die bisher dem Dürer beigemessen wurden“, eine „vortreffliche und sehr wohl erhaltene Arbeit des Hans Baldung“ findet. Dann von Woltmann in seiner „Geschichte der deutschen Kunst im Elsass“ (S. 282): „höchst wahrscheinlich Arbeiten von H. Baldung, namentlich die Einzelgestalten stimmen mit dessen Sebastiansaltar (in Wien bei Frln. Gabr. Přibram, datiert v. 1507) überein. Nachklänge der Schongauerschen Typen bei den Frauen, sonst energische Charaktere in Dürers Art, aber flüchtigere und breitere Behandlung.“ Schliesslich O. Eisenmann in „Meyers Künstlerlexikon“ (II, S. 629): „Die Tafeln stammen (in zweiter Linie) aus der Sammlung Hirscher in Freiburg, wo sie irrtümlich ‚Schäufelein‘ genannt waren, die Umtaufe auf Baldung wird richtig sein; sie bezeichnen wahrscheinlich das zweite Stadium seiner Entwicklung, wo er sich schon einigermassen von Dürer beeinflusst zeigt.“

Da indes die Abhängigkeit von Dürer gewiss kein Grund ist, unsere Bilder einzig deshalb Baldung zuzuschreiben, — da Hans v. Kulmbach hierin, ebenso wie die meisten seiner landsmännischen Zeitgenossen, sich dem grossen Meister gegenüber in derselben Lage befindet, — so bleibt für obige Annahme allein die fragliche Uebereinstimmung mit Baldungs erwähntem Sebastiansaltar in Wien übrig. Denn die „Schongauerschen Frauentypen“ finden sich bekanntlich nicht bei Baldung allein, sondern auch geradeso gut bei Wolgemut und dessen Schule.[1])

Nun zeigen aber genannter Wiener Altar Baldungs, sein vollkommen stilgleiches, wahrscheinlich ebenfalls von 1507 stammendes Gegenstück in Berlin: die Anbetung der Könige, und die übrigen, wenigen Bilder dieser Periode des Meisters[2]) so viel altertümliche Härte und für Baldung geradezu charakteristische Eigenheiten, zumal seiner früheren Stilweise, dass sie alle eigentlich kaum mit den, davon grundverschiedenen, gleichzeitigen Werken unseres Malers zu verwechseln sein dürften. Diese Stilelemente Baldungs

---

1) So z. B. sehr charakteristisch auf dem Peringsdörfferschen Altar des Meisters im Germ. Museum.

2) Worunter auch das, fälschlich unserm Künstler zugeteilte Ansbacher Bild „Christus in der Kelter“ zählen dürfte. (Vergl. S. 70.)

sind hauptsächlich folgende: die kernige Derbheit im Ausdruck der mehr niederen und breitstirnigen Köpfe, sowie in der ganzen Behandlungsweise und Zeichnung, die kurzen gedrungenen, Proportionen der Figuren und die auffallende, malerische Technik mit dem kalten Fleischton und seinen kreidigen Lichtern, der bunten und harten, fast den Eindruck von Glasgemälden erzeugenden Färbung. Auch die starke Entlehnung grosser Teile der Komposition unserer Bilder von Holzschnitten Dürers spricht nicht gerade für die Urheberschaft Baldungs, da ihm dergleichen, der gerade hierin sehr ursprünglich und selbständig war, sicher nicht leicht nachzuweisen sein dürfte. Unsere Gemälde aber einer früheren Periode Baldungs zuzuschreiben, geht deshalb nicht an, weil sie bekanntlich starken Einfluss von Dürer aufweisen, den Baldung doch wohl erst gleichzeitig mit Hans Suess, d. h. nach Dürers Rückkehr aus Venedig im J. 1507, erfuhr. Der spätere Stil Baldungs zeigt aber, zumal da dieser sich in seinen charakteristischen Elementen überhaupt so ziemlich gleich bleibt, ebenso wenig Verwandtschaft mit unseren Bildern, als der frühere, so dass die Zuschreibung derselben an diesen Meister durchaus abzulehnen ist.[1])

Sehr lebhaft an die Heiligengestalten des Karlsruher Altars erinnern in jeder Hinsicht die vier, fast lebensgrossen Heiligen: Anna und Joachim, Andreas und Eligius, des Annenaltars der Kirche zu Schwabach bei Nürnberg; das letzte zu besprechende Werk dieser Gruppe.[2]) Sie zeigen die vorhin erwähnten, charakteristischen Stileigenschaften des Meisters nahezu vollständig wieder; so den starken Einfluss Dürers bei den männlichen, die von Barbari herrührende Schlankheit und Lieblichkeit bei den weiblichen Figuren. Auch die auffälligen Merkmale seiner Kunstweise, die etwas verzerrte Mundhaltung, die gekniffenen Augenlider mit vortretendem Augapfel, die knollige Daumenspitze und die charakteristische Haar-

1) Die Identifizierung des Stils unsrer Flügelbilder mit obigen beiden Altären Baldungs war nur in einer Zeit allenfalls erlaubt, wo die Photographien dieser beiden noch nicht vorhanden waren.

2) In der, nach diesem Altar benannten Annenkapelle der Hauptkirche; das geschnitzte Mittelstück stellt die heilige Anna „selbdritt" dar, wohl von Veit Stoss gefertigt.

behandlung, in dünnen Bündeln mit vereinzelten Strähnen, fehlen auch hier keineswegs.

Ebenso ist die Malweise, wie bisher, dünn, flüssig, klar und warm leuchtend, die Konturen noch ziemlich dick umrissen und das Beiwerk ebenfalls noch in Metallgold, statt Farbe, gegeben. Im allgemeinen haben übrigens unsere Heiligengestalten, wie es ja bei dieser Art der Verbindung derselben mit geschnitzten Mittelfiguren leicht erklärlich ist, — gleich denen des Karlsruher Altars —, einen noch etwas altertümlichen, steif-statuarischen Charakter. So namentlich im Vergleich mit den übrigen, früher entstandenen, aber dennoch reiferen und entwickelteren, in Aktion befindlichen Figuren dieses letzteren Altars und selbst mit den, noch älteren, aus der Legende Petri und Pauli in Florenz.

Nach Waagen (a. a. O. S. 298) zeigen unsere Bilder viel Verwandtschaft mit Hans Burgkmairs Frühzeit, was man aber vielleicht nur in Bezug auf die Maltechnik, in der Burgkmair bisweilen einige Verwandtschaft mit Kulmbach aufweist,[1]) zugeben kann. Indes weist gerade die frühere Stilweise jenes Meisters so viele, speziell schwäbische Elemente auf, — da er den Einfluss Dürers erst etwas später erfuhr —, bei viel gedrungeneren Körperproportionen, durchaus verschiedenem Gesichtstypus[2]) und ganz anderer Behandlung des Landschaftlichen und des Faltenwurfs, dass beide Künstler schwerlich miteinander zu verwechseln sein dürften.

Mit dem jetzt zu besprechenden Berliner Bilde, der Anbetung der drei Könige (No. 596 A, Höhe 1,53 m, Breite 1,10 m), erreichen wir nun den Beginn des Höhepunktes der Kunst unseres Meisters, der sich hauptsächlich durch das, deutlich erkennbare Vorwiegen des Renaissancegeistes, wie er ihn in erster Linie durch Vermittlung von Barbari empfangen hatte, kund giebt. In den verhältnismässig zahlreichen, meist umfangreicheren und fast stets bezeichneten und datierten Werken dieser hervorragenden Epoche, der Blütezeit des Meisters, spiegelt sich die farben- und daseinsfrohe,

1) So hauptsächlich in dem flüssigen, leuchtenden und warmen Farbenton, der aber viel tiefer und bräunlicher gestimmt ist als bei H. Suess.

2) Bis auf die, beiden Künstlern gemeinsame und des öfteren bei ihnen vorkommende, schiefe Mundstellung.

humanistische Stimmung der Welt der Renaissance klar und rein wieder, harmonisch verbunden mit dem gediegenen und kraftvollen Ausdruck deutscher Gemüts- und Geistestiefe, deren vornehmster, künstlerischer Vertreter der, auch hier mächtig einwirkende Stil Dürers bildet.

Unser Bild, 1876 aus der Lippmannschen Sammlung in Wien erworben und wahrscheinlich aus Ober-Vellach in Kärnten stammend, zeigt zum erstenmale, neben der Jahreszahl 1511, die in venezianizcher, bei unserem Meister öfters beliebter Weise auf einem Papierstreifen, sog. „Cartellino“, angebracht ist, das breit und gross hingesetzte Monogramm desselben, das hier in der früheren Form, wie oben S. 5 hervorgehoben, ercheint. Jedenfalls beweist die Annahme eines solchen Monogrammes — wie zahlreiche gleichartige Fälle darthun —, dass unser Künstler damit aus dem Abhängigkeitsverhältnis, in dem er bisher stand, (am einfachsten wohl aus Dürers Werkstatt, wie oben S. 27 angenommen), heraustrat und „selbständiger Meister“ der Zunft wurde, was sich ja auch in seinen hierhergehörigen Werken deutlich genug wiederspiegelt. Mannigfach besprochen und veröffentlicht,[1]) dürfte unser Bild sowohl eines der bekanntesten, als auch eines der hervorragendsten seiner Werke sein, da es den charakteristischen Stil seiner Blütezeit, in der glücklichen und harmonischen Verschmelzung Dürerscher Kraft und Würde und der Anmut und Farbenfreudigkeit Barbaris, mit am reinsten zeigt. Dazu geniesst es auch noch den, übrigens bei unserem Meister vielleicht nicht allzuhoch zu veranschlagenden Vorzug, da auf diesem Gebiete nicht gerade seine Hauptstärke lag, dass die fein abgewogene Komposition desselben anscheinend von ihm selbst herrührt. Natürlich ist sie im Dürerschen Geist gehalten, wobei dem Künstler auch wohl für die Hauptgruppe von Maria und den drei Königen der gleichinhaltliche Stich Schongauers, an den sie flüchtig erinnert, vorschwebte. Die wohl angeordnete Scene spielt in einer antiken Ruine, durch deren Bogen sich rechts

1) Lützows Zeitschrift für bild. Kunst Bd. VI, S. 335; Bd. IX, S. 156, 200; Dohme: „Kunst und Künstler“ (Artikel von Rosenberg über H. v. K.), Hft. 14, S. 7; Woltmann u. Woermann: „Geschichte d. Malerei“ Bd. II, S. 403; Janitschek, „Deutsche Malerei“, S. 374.

ein weiter Blick auf die ferne, liebevoll durchgeführte Berglandschaft öffnet. Maria sitzt links, vor ihr kniet auf jeder Seite ein König, links dahinter Joseph im Gespräch mit zwei Männern aus dem Gefolge. Rechts der dritte König, von einem von rechts heranschreitenden Begleiter einen Becher empfangend, dahinter das Gefolge, worunter wir höchst wahrscheinlich in dem geradeaus blickenden Reiter, in der Mitte, den Maler selbst und in dem älteren Manne, rechts davon im Thorbogen, den Stifter des Bildes zu sehen haben.[1]) Wie schon hervorgehoben, macht sich hier — eigentlich zum erstenmale bei unserem Meister — der Einfluss der Renaissance, vermittelt durch die Einwirkung Barbaris stark geltend. So ist, abweichend von der bisherigen, mehr altertümlichen Art und Weise, die Hauptgruppe mit Maria und dem Kinde viel weltlicher, genrehafter aufgefasst.[2]) Die herkömmliche, fromme und demutsvolle Würde und Hoheit im Ausdruck der ersteren ist gewichen und hat einer bildnisartigen, überwiegend naturalistischen Darstellung, die Maria mehr als Bewahrerin und Trägerin des Kindes, denn als Himmelskönigin auffasst, Platz gemacht. Auch dieses selbst verrät in keiner Weise seine hohe Stellung, sondern ist einfach menschlich, bildnisartig wiedergegeben.

Der Gesichtsausdruck der verschiedenen Teilnehmer der Handlung überhaupt ist zumeist lebhaft und verständnisvoll aufgefasst, wobei allerdings die bekannten Sonderbarkeiten des Meisters, mit der Neigung zum Kleinlichen, Beschränkten oder Verzerrten und Grinsenden, auch hier nicht ganz fehlen. Besonders auffallend zeigt sich dies bei den Hauptpersonen; Maria, dem Mohren und dem knieenden, alten König. Am besten gelungen ist der Ausdruck in den, für uns interessantesten Personen des Bildes, dem Maler und dem Stifter, die beide ernst, würdig und voll von Teilnahme dreinschauen.

Was nun das Kolorit betrifft, so ist dasselbe wohl am stärksten von allen künstlerischen Eigenschaften des Bildes von der, durch

---

1) Janitschek (a. a. O. S. 375) hält diesen letzteren für den Künstler, wofür der Dargestellte aber viel zu alt erscheint.

2) Darin verwandt mit dem Bilde gleichen Inhalts von Dürer in den Uffizien v. J. 1504, das ebenfalls in der Auffassung der Madonna ziemlich weltlich ist.

Barbari übermittelten, venezianischen Kunst beeinflusst. Es zeichnet sich aus durch grosse Leuchtkraft und flüssigen Schmelz, bei ziemlich dünnem, lasierendem und weich vertriebenem Auftrag und Vorliebe für klare, bald hell, bald tief gestimmte, warme und satte Lokalfarben, die bei den Gewändern, in den Schattenpartien, in ihre Ergänzungsfarben übergehen (die bekannten, damals überhaupt sehr beliebten, Schillerfarben, vorzugsweise bei den Seidenstoffen angewandt). Auch das Fleisch ist warm goldig, mit zarten, gelblich weissen Lichtern und mittelgrauen, feinen Schatten gegeben, die Modellierung desselben verständnisvoll, weich und fein detailliert, ganz in der Art Barbaris.

Hervorzuheben ist hier noch die, in der zarten Abtönung des Hintergrundes koloristisch sehr fein empfundene und durchgeführte Luftperspektive, die sich auch schon bei den Figuren der mittleren Partien bemerkbar macht, indem bei diesen die hellen und kräftigen, fast etwas bunt für unser modernes Auge erscheinenden Farben des Vordergrundes, in milde, sanft gebrochene, mit viel Weiss in den Lichtern, übergehen. Diese für unsern Meister überraschende Erscheinung ist eigentlich in der zeitgenössischen Nürnberger Schule ohne Beispiel und findet sich bei den Oberdeutschen sonst nur bei den beiden Holbein, in gewisser Weise bei Altdorfer, am charakteristischsten aber bei Matthias Grünewald.

Ebenso ist auch der landschaftliche Teil des Bildes, mit der sanft verschwimmenden, duftigen Bergferne, mit feinem Gefühl für die Gesetze der Luftperspektive behandelt. Dabei zeigen sich schon, vereinzelt hier und da, ganz niederländisch anmutende Licht- und Helldunkeleffekte, am ersichtlichsten wohl in der obern, linken Ecke des Bildes, bei dem verfallenen Hüttendach mit den darauf sitzenden Tauben, das sich, wie auch andere Punkte der Ruine, in feinem, zartem Spiel des Lichts, effektvoll von dem, es umgebenden Helldunkel abhebt. Ueber dieses, im Bereich der oberdeutschen Malerei dieser Zeit und insbesondere der fränkischen, von Dürers Kunstweise stark beeinflussten Schule ganz vereinzelt dastehende Phänomen, (das zweifellos auf niederdeutschen, bezw. niederländischen Einfluss hinweist), lassen sich bis jetzt nur, wie oben bemerkt, Vermutungen über die Art und Weise, wie Hans

Suess es sich angeeignet, und den Meister zumal, dem er es verdankt, aufstellen, da jegliche sichere Anhaltspunkte dafür vorerst noch fehlen.

An dieser Stelle dürfte wohl auch das neuerdings wieder aufgefundene Wiener Bild des Meisters, die Krönung Mariae darstellend, einzureihen sein. (No. 1600, Höhe 1,22 m, Breite 0,82 m; dasselbe befand sich bisher im Verwahr des Belvedere und war mit einem falschen „Dürerzeichen" und der angefügten, gleichfalls unächten Jahreszahl 1514 bezeichnet; bei der Reinigung kam an anderer Stelle das Monogramm unsres Künstlers, das mit einer Wolke übermalt war, zum Vorschein.[1])

Die Komposition lehnt sich auch hier stark an Dürer an, insbesondere an den gleichen Gegenstand auf dem Mittelstück des Hellerschen Altars von 1509. Oben rechts Gottvater, mit sonderbarem Gesichtsausdruck, links Christus, beide sitzend und über der knieend schwebenden Maria, deren Physiognomie ziemlich unbedeutend und fast beschränkt gegeben ist, die Krone haltend. Die Mäntel Beider werden von schwebenden Engeln, mit individuellen Typen, gehalten; darüber die Taube, und rechts und links von Maria, — die die Hände, wie herkömmlich, über der Brust gekreuzt hat, — schwebende Kinderengel in Wolken. Unten, in der Mitte, zwei musizierende und ein zuhörender Engel, ähnlich wie bei Dürer und auf dem noch zu besprechenden Bilde des Meisters in S. Sebald; links der anbetend knieende Stifter, rechts seine beiden Frauen, davor die betreffenden Wappen. Im ganzen ist unser Gemälde in vielem offenbar stark von Dürer beeinflusst, so in der Charakteristik der Köpfe und namentlich in der Gewandbehandlung, die würdig und verständnisvoll gegeben ist, während die dünnflüssige und weich vertriebene, stellenweise „a prima" aufgetragene Malweise wieder mehr an Barbaris Manier erinnert. Das

1) Ein Holzschnitt (Umrisszeichnung) davon, mit Text, im: „Jahrbuch der K. K. Kunstsammlungen" Bd. III, S. 82 ff.; das Bild ist beschrieben in dem neuen Katalog von Engerth, es existiert auch eine Photographie davon. Vgl. dazu auch Janitschek: „Gesch. d. deutschen Malerei" S. 375, der das Bild von 1514 datiert, nach der gefälschten Jahreszahl. In diesem Jahre 1514 war der Maler aber ohnehin schon in Krakau an den grossen Bilderfolgen thätig; vgl. dazu unten S. 56 ff.

Kolorit ist in der Gesamtstimmung, wie zumeist bei Hans Suess, sehr hell, das Karnat von gelblichem, warmem Tone; in den Gewändern herrschen die kräftig roten und grünen Farben vor. Nach allem dürfte unser Bild etwa in die Zeit des, ihm in manchem verwandten Altars von S. Sebald zu setzen sein und ist gewissermassen als dessen, noch nicht ganz ausgereifter Vorläufer zu betrachten. Seine Entstehung wird daher etwa um 1512 fallen, jedenfalls vor die jenes Altars, da es noch manches Unfreie, Steife und Befangene, diesem gegenüber, verrät.[1])

An das vorhergehende Werk schliessen sich die beiden Flügel mit dem heiligen Cosmas und einem heiligen Bischof, im Nationalmuseum zu München, gut an, da sie auch ziemlich starken Dürerschen Einfluss aufweisen. (Höhe 1,30 m, Breite 0,60 m; im obersten Stockwerk, Zimmer des Abgusses des Sebaldusgrabes von Peter Vischer.) Sie zeigen lebendige, energische Bewegungsmotive, ausgeprägte, individuelle Physiognomien, warmen, goldigen Fleischton mit bräunlichen Schatten und etwas harte Umrisse; die Gewandung ist besonders stark Dürerisch. Im ganzen sind es wohl tüchtige, aber gerade keine allzusehr hervorragenden Werke des Künstlers; wie es eben mit in der Art des damaligen, insbesondere des deutschen Kunstschaffens lag, wo die Höhe oder Niedrigkeit des Honorars für die jeweilige Güte und Gediegenheit der künstlerischen Arbeit, selbst bei grossen Meistern, ein oft nicht ganz zu unterschätzender Faktor war.

Die Reihe der, aus dem Jahre 1513 stammenden Werke, das für die Kunst von Hans Suess so wichtig und fruchtbar geworden, eröffnet am besten der Ursulaaltar im Kloster Heilsbronn bei Nürnberg, der bekannten Begräbnisstätte der fränkischern Zollern.

Das Mittelstück, das uns hier nicht weiter beschäftigt, stellt in Holzschnitzerei Maria mit dem Kinde, umgeben von der heiligen Ursula und den zehntausend Jungfrauen dar, die Flügel die Heiligen

---

1) Eine gute Werkstattkopie davon (mit Auslassung der Stifterfamilie) befindet sich (nach gef. Mitteilung von Dr. R. Stiassny) in der Sammlung des Hrn. Fritz v. Vintler zu Bruneck in Tirol (erwähnt bei R. Vischer: „Studien zur Kunstgesch." S. 455 No. 51, und ausführlich beschrieben (ohne Erkennung des richtigen Sachverhalts) von Dahlke in den Mitthlg. der Central-Kommission, N. F. VII, LXXXIII.

Barbara und Katharina, etwas unter Lebensgrösse auf Goldgrund gemalt, stehend und ihre Attribute haltend, wie herkömmlich. Auf der Staffel, umgeben von sechs geschnitzten Schildchen mit Christi Marterwerkzeugen, die Jahreszahl 1513 und die Buchstaben „S.A." (Sebaldus Abbas, d. h. Abt Sebald Bamberger 1493—1513.)[1])

Diese Flügelbilder zeigen in manchem noch ziemlich engen Anschluss an den früheren Stil des Meisters, insbesondere erinnern sie lebhaft an die Frauengestalten des Karlsruher und des Schwabacher Altars desselben.

So sind auch hier die „Schongauerschen Frauentypen", mit den hochstirnigen, etwas geziert-lieblichen Köpfen, — wobei jedoch gegen früher ein gesteigertes Mass von Schönheit zum Ausdruck gelangt, — und der gotischen Schwingung in der schlanken Körperhaltung, deutlich herauszufühlen. Die Konturen sind noch ziemlich dick umrissen, das Beiwerk der Zierraten ist aber schon in Farbe, statt Blattgold wie früher, gegeben. Ob der jetzige Goldgrund der ursprüngliche ist, steht dahin; früher war der Hintergrund in blauen Feldern gemalt. Die in hellen Tönen, wie sie der Künstler vorzugsweise anwendet, gehaltene Malweise steht im allgemeinen auf der Höhe dieser Zeit und ist wieder stark von Barbaris Einwirkungen abhängig. Obwohl hier gerade keine sehr hervorragenden Werke des Meisters vorliegen, lassen sie sich doch am geeignetsten, wofür auch die Jahreszahl spricht, in diese Epoche seines Kunstschaffens einfügen. Waagen (a. a. O. I, S. 307) schreibt unsere Bilder, — die er fast zu viel lobend hervorhebt und deren Schönheit ihn an den jüngern Holbein erinnert,[2]) — mit Vorbehalt dem Mathias Grünewald zu, d. h. dem jetzt sogenannten Pseudo-Grünewald, den er für den ächten hielt, der aber bekanntlich niemand anders als der ältere Kranach in seiner Frühzeit ist.[3])

---

1) Dieser bezahlte im genannten Jahre 1513 $44^1/_2$ fl. für obige Bilder, wie Niedermayer (s. weiter unten) nach archivalischen Nachrichten mitteilt.

2) Was auch in Bezug auf dessen Frühbilder, so z. B. die heilige Barbara und Ursula in Karlsruhe manch Wahres enthält.

3) Vgl. Woltmann und Woermann: „Malerei" II, S. 419. „Deutsche Biographie," Bd. X, im Aufsatz von Woltmann über Grünewald.

Auch Woltmann schliesst sich dieser Ansicht an, Niedermayer dagegen hält sie wieder für Arbeiten des ächten Grünewald.[1])

Allein die Kunstweise dieses letzteren Meisters, wie solche zumal die beiden ebenerwähnten Autoren an den angeführten Orten ausführlich und zutreffend dargelegt haben, geht in ihren charakteristischen Kennzeichen unseren Bildern geradezu vollständig ab, und sie tragen durchaus nur jene des spezifisch Kulmbachschen Stils mittlerer Zeit an sich. Obige unzutreffende Annahme, beziehungsweise die Verwechslung der drei genannten Künstler miteinander, von seiten der erwähnten Forscher, lässt sich wohl nur so erklären, dass sie den Einfluss Dürers, — der sich bekanntlich sowohl in den Werken der Frühzeit des ältern Kranach (= „Pseudo-Grünewald"), als auch in den gleichzeitigen Grünewalds und unseres Malers mehr oder weniger deutlich zeigt, — in starker Ueberschätzung desselben, für das ausschlaggebende Kriterium der Kunstart dieser Meister hielten, während er doch hierfür, zumal bei Grünewald, von mehr untergeordneter Bedeutung ist.

Abgesehen aber von vielen, von der Art dieses letztern Künstlers ganz verschiedenen Stilelementen, — was bei der unten folgenden Besprechung des, der Spätzeit von Hans Suess angehörenden, gleichfalls von Niedermayer fälschlich Grünewald zugeschriebenen Schwabacher Marienalters zu erwähnen ist, — stimmt insbesondere der Kopftypus, der Faltenwurf, hauptsächlich aber das Kolorit unseres Werkes durchaus nicht mit dem, dieses, ganz anders gearteten, ungleich hervorragenderen Meisters überein.

In das für Hans v. Kulmbach so fruchtbare Jahr 1513 sind auch noch die vier Flügelbilder des Mauritiusaltars in derselben Klosterkirche zu Heilsbronn zu setzen, obwohl sie, im ganzen genommen, einen, noch etwas altertümlichen Eindruck hervorrufen, (was indes wohl der teilweisen Schülerbeihilfe zuzuschreiben ist.[2])

---

1) „Repertorium für Kunstwissenschaft" Bd. VII, S. 252. Kunstchronik Bd XVI, S. 724, Bd. XVII, S. 131.

2) Waagen hält sie auch (a. a. O. S. 304) für aus Wolgemuts, von Dürer beeinflusster Spätzeit. Allein für diesen älteren Meister sind sie, abgesehen von manch anderem, doch viel zu frei, zu malerisch und dann in der Charakteristik auch wieder etwas zu weich und zu fein, nicht energisch genug aufgefasst.

Auf dem einen Flügelbilde ist nämlich der knieende Stifter, der Abt des Klosters, Johannes Schopper, dargestellt, der von 1513 bis 1542 regierte, wonach also unsre Bilder nicht früher gemalt sein können, als im erstgenannten Jahre. Das Mittelstück des Altars enthält in Holzschnitzerei die Heiligen Mauritius und Laurentius, von andren Heiligen und Volk umgeben, während die Flügel mit vier Scenen aus den Legenden der beiden genannten Märtyrer versehen sind (Höhe je 0,60 m, Breite je 0,40 m), wie folgt:

1) (Links oben.) Der Heilige Mauritius, in Rittertracht, betet für einen, vor ihm knieenden Baumeister, dessen Bau vom Teufel zerstört wird. 2) (Links unten.) Mauritius wird mit seinen Gefährten, auf Befehl eines Königs, mit Keulen erschlagen. 3) (Rechts oben.) Laurentius im Gefängnis, vor dem ein König mit Gefolge vorbeischreitet (hierbei der Stifter mit seinem Wappen). 4) (Rechts unten.) Die Geisselung des Heiligen; ein Scherge ist im Begriff ihn zu peitschen, ein anderer schnürt seine Geissel. Vor dem Heiligen steht der König, lebhaft mit den Fingern gestikulierend; Laurentius blickt ihn festen Mutes an, dabei zwei Gefährten.

Unsere Bilder tragen im allgemeinen die charakteristischen Zeichen des Kulmbachschen Stiles überzeugend an sich, namentlich in der Lebendigkeit und Anmut, beziehungsweise auch manchmal Geziertheit der Bewegung und den sonstigen Sonderbarkeiten des Meisters, vornehmlich aber auch in der hellen, durchsichtigen und flüssigen Färbung. Doch ist ihre Ausführung an manchen Stellen etwas flüchtig, fast flau, die Behandlungsweise hier und da mehr zeichnend, als malerisch, mit scharfen Umrissen, so dass kaum fehl zu gehen sein wird, wenn man für die Ausführung dieser Bilder, wenigstens zum Teil, Schülerbeihilfe voraussetzt. Was Einzelheiten betrifft, so erinnert der gegeisselte, heilige Laurentius an Barbaris Stich des heiligen Sebastian; die Gestalt des Königs und seiner Umgebung, bei der Scene des Martyriums des heiligen Mauritius, an die gleichen Gestalten in Dürers Holzschnitt der zehntausend Märtyrer.[1])

---

1) Von unserem Meister bekanntlich auch auf dem Karlsruher Bilde wiederholt.

Gleichfalls dem Jahre 1513 entstammt der sogenannte „Tuchersche Altar“ in S. Sebald zu Nürnberg, eines der schönsten und wichtigsten Werke des Meisters. Derselbe wurde von dem Probst und Domherrn, Lorenz Tucher, gestiftet und von dem Künstler auf Grundlage der flüchtigen, oben erwähnten, von 1511 datierten Federskizze Dürers, wie schon Sandrart berichtet, gemalt.

Die Mittelpartie enthält die, in einer leichten, schwungvoll aufgebauten Frührenaissancehalle thronende Madonna mit dem Kinde, über ihr zwei schwebende Engel, die Krone haltend, während fünf musizierende zu ihren Füssen sitzen; zur Seite stehen die jugendlich anmutigen Heiligen Katharina und Barbara, ihre Attribute haltend. Dahinter, jenseits einer Brüstung, freier Blick in eine sonnige, duftige Berglandschaft. Auf den Flügeln die, ernst und würdevoll dargestellten Heiligen Petrus und Laurentius (wobei der knieende Stifter und eine inhaltreiche Votivtafel), Johannes der Täufer und Hieronymus, in der, bei unserm Meister beliebten, ruhigen Unterhaltung gegeben und ihre Attribute haltend.[1]) Das Datum findet sich, wie bei dem Berliner Bilde, auf einem sogenannten „Cartellino“ angegeben; das Monogramm des Malers zeigt schon die spätere Form. Auf Grund dieses, von Sandrart bereits (a. a. O.) erwähnten Bildes, rührt überhaupt auch die bisherige Kenntnis über Hans Suess und sein ehrenvoller Platz in der Geschichte der deutschen Kunst her.

In diesem Meisterwerke, namentlich aber in der vortrefflichen und vollendeten Mittelpartie desselben, erhebt sich nun sein künstlerisches Schaffen zu wahrhaft venezianischer Anmut und Schönheit.

Besonders ist dies der Fall bei der thronenden Maria, den reizenden, musizierenden Kinderengeln und der prächtigen Renaissancearchitektur, nicht minder auch bei dem feinstgestimmten, alles verklärenden Kolorit, mit seinen mild und harmonisch leuchtenden, warmen Tönen. Die weiblichen Heiligengestalten zu beiden Seiten sind

---

1) Die beiden andern Flügelbilder, die wahrscheinlich nach der, dafür vorgesehenen Zeichnung Dürers (in Berlin) ausgeführt sind, befinden sich, ohne Zweifel, auf der Rückseite des Altars, der an der Kirchenwand befestigt ist, wie bereits S. 29 Anmerkung 2 angeführt. Vgl. auch Waagen (a. a. O. I. S. 231.) Alle Figuren sind in Lebensgrösse dargestellt.



dagegen wieder mehr in den herkömmlichen, uns bekannten Typen gegeben, ebenso auch die männlichen auf den Flügeln in der, für ihre Auffassung charakteristischen, stark Dürerschen Art des Malers. Der Ausdruck der holdlächelnden Madonna hat auch hier wieder, in Uebereinstimmung mit ihrer Auffassung in dem Berliner und Wiener Bilde des Meisters und im Gegensatz zu den, neben ihr befindlichen, weiblichen Heiligengestalten, etwas Bildnisartiges, Individuelles, was vielleicht Waagen veranlasste, denselben, wohl kaum mit Recht, für „wenig gelungen" zu halten. Alles in allem genommen, hat der Künstler in diesem hoch bedeutenden Werke die schwierige Aufgabe gelöst, die deutsche, auf Grundlage des Dürerschen Geistes geschaffene Kunstweise mit der Anmut, Farben- und Formenschönheit der italienischen Renaissance harmonisch zu verschmelzen, was, mit Ausnahme des jüngern Holbein, eigentlich keinem seiner Zeitgenossen in dem Grade zu erreichen vergönnt war, selbst Dürer nicht. Und insoferne bedeutet der Tuchersche Altar, selbst über die Schöpfungen dieses grossen Meisters hinaus, einen bedeutsamen Fortschritt in der Entwickelung der deutschen Kunst jener Epoche.

Das letzte Werk aus dem Jahre 1513 sind die, auf gleich hoher künstlerischer Stufe, wie das vorige, stehenden beiden Bildnisse eines Patrizier-Ehepaars, fast lebensgrosse Hüftbilder in der Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg. Sie sind beide monogrammiert in der jüngern Form und datiert. Der bejahrte, bartlose Mann, in goldgestickter Mütze und rotgefütterter Pelzschaube, blickt ein wenig nach rechts, seine Hände ruhen dabei auf einer Brüstung, während die nach links sehende Frau, in weisser Haube und goldgestickter Stirnbinde, dunkelgrünem, mit Sammt verbrämtem Kleide und reichem Brust- und Halsschmuck, die Hände übereinander gelegt hat. Der Grund bei beiden Gemälden dunkel. (Maafse 58 zu 44 cm.)

Diese hervorragenden Werke zeigen den, auf diesem Gebiete der Kunst bisher kaum genügend bekannten Meister als einen ganz vortrefflichen, scharf beobachtenden und fein individualisierenden Bildnismaler, der sich im allgemeinen enge an das Dürersche Vorbild, dem er hier fast gleichkommt, hält. So ist die Zeichnung und Gesamtausführung sorgfältig, fein und vollendet, das

Fleisch meisterhaft modelliert, in warmem, rosa-bräunlichem Goldtone, mit transparenten, braunem Schatten, der Gesichtsausdruck frei, lebendig und sehr individuell und charakteristisch. Bei der Zeichnung von Mund und Hand, insbesondere der Daumenspitze, verläugnet auch hier der Künstler nicht seine oft erwähnten, allerdings hier nicht so auffällig hervortretenden Eigentümlichkeiten. Die Gewandung dagegen ist wieder rein Dürerisch. Unzweifelhaft haben wir in diesen beiden Werken die besten Bildnisse des Künstlers vor uns.

Wenn auch nicht so vortrefflich, wie die letztbesprochenen Gemälde, doch ihnen immerhin in vieler Hinsicht nahestehend, ist das, nahezu lebensgrosse Hüftbild einer jungen Frau im Museum zu Wiesbaden (No. 222, aus dem Vorrat des Berliner Museums stammend, siehe Verzeichnis der aus demselben abgegebenen Bilder S. 9 No. 596; Höhe 0,52 m, Breite 0,37 m; Kiefernholz). Sie schaut nach links, bei dreiviertel Vorderansicht; in dunkelbraunem, ausgeschnittenem Kleide mit Sammtbesatz, unter dem das Hemd sichtbar, weisser Haube; die übereinander gelegten Hände in die weiten Aermel geschoben, der Grund dunkelblau. Das Kolorit ist von feiner und weicher Haltung, in dem emailartigen Fleischtone rosig, mit warmbräunlichen Schatten, die Zeichnung sorgfältig durchgeführt, das Ganze, wie bei den vorigen Bildern, stark in Dürerscher Art und Weise gehalten, wenn auch keineswegs, wie gesagt, in derselben Vollendung.

In die folgenden Jahre 1514—1516 fallen nun die beiden grossen Gemäldecyklen aus den Legenden der heiligen Katharina von Alexandrien und Johannes des Evangelisten, die den Meister für diese Zeit nach Krakau führten und die unbedingt mit zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gezählt werden müssen. Für diese umfangreichen Werke, die mir leider nicht aus eigener Anschauung bekannt sind, bin ich vorwiegend auf die, mir auch nur in deutschen Auszügen zugänglichen, diesbezüglichen Arbeiten polnischer Forscher, insbesondere Maryans von Sokolowski angewiesen. [1])

---

1) „Hans Suess von Kulmbach, seine Krakauer Bilder und sein Meister J. de Barbari“, in den: Berichten der Kommission für kunstgesch. Forschungen II, S. 53

Ihnen ist, in Verbindung mit dem Aufsatz von Janitschek über unsern Künstler, in der „Geschichte der Deutschen Malerei" S. 375 (nach Mitteilungen von Dr. D. Burckhardt in Basel), das Wichtigste daraus, wie folgt, entnommen: Der Cyklus der Legende der heiligen Katharina befindet sich auf acht, 1,18 m hohen und 0,62 m breiten Bildern in der Marienkirche zu Krakau und zwar jetzt in den Thürflügeln der Schränke der Schatzkammer, was natürlich nicht sein ursprünglicher Platz war. Dieser befand sich vielmehr, wie auch der für die Gemälde der Johannislegende, ursprünglich in einer Seitenkapelle der obigen Kirche, die Johann Boner, der Nachkomme einer aus Landau stammenden Patrizierfamilie, um 1515 hatte wieder herstellen lassen. Dorthin stiftete derselbe, als Schmuck zweier Altäre, die beiden Bilderreihen, die er von unserm Meister ausführen liess.

Der Cyklus der Katharinenlegende enthält nun folgende acht Bilder: 1) Die Bekehrung der Heiligen durch einen Einsiedler, unter Erscheinung der Maria; jene kniet in wilder, phantastisch beleuchteter Waldschlucht, wobei die Beleuchtungseffekte an den zeitgenössischen Meister des Helldunkels, Matthias Grünewald, erinnern sollen.[1]) 2) Die Disputation der Heiligen mit den heidnischen Gelehrten, hierbei erscheint „der, über ein Buch gebeugte, nachsinnende Gelehrte einer Inspiration Dürers würdig." 3) Die Heilige im Kerker (und die Hinrichtung der bekehrten Gelehrten). 4) Ihre Errettung vom Martyrtode durch das Rad. Hierbei ist „die Landschaft, wie zumeist, besonders liebevoll durchgeführt". Im figuralen Teile des Bildes hat der Meister einzelne Motive von Dürers gleichinhaltlicher Komposition auf den Flügeln des Hellerschen Altars in Frankfurt a. M. wiederholt. 5) Die Bekehrung der Kaiserin und des Porphyrios durch die Heilige im Kerker. 6) Die Hin-

bis 123; J. v. Lepkowski in den „Mitteilungen der K. K. Central-Kommission" IX, S. 106; v. Papée in den: „Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschung" II, S. 160. Vgl. dazu auch: „Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung" 1885, No. 46 und ferner die Beilage zur „Augsburger Allgemeinen" 1886, No. 329, wo ein diesbezüglicher Aufsatz von J. v. Antoniewicz.

1) Vgl. Janitschek: „Deutsche Malerei" S. 375 ff., dem die unter Anführungszeichen gegebenen Citate von Dr. Burkhardt entlehnt sind.

richtung der beiden ersteren und die Vorbereitungen zur Enthauptung der Heiligen. 7) Letzere Scene; Ausstellung der Leiche der Heiligen, im Hintergrund eine reiche Alpenlandschaft. (Dieses Bild nach Sokolowski das bedeutendste des ganzen Cyklus.[1]) 8) Apotheose der Heiligen; sie wird von Engeln (im Charakter Dürers) durch die Lüfte zum Sinai getragen. Hierbei „prachtvolle Lichtwirkungen, die die Wolken regenbogenartig färben, und überhaupt die ganze Scene von poetischer Wirkung“.

Die Landschaft soll in Stimmung und Beleuchtung an Altdorfer gemahnen, im Aufbau aber grossartiger sein, was auch im ganzen den diesbezüglichen Beobachtungen, die die sonstigen Werke des Meisters uns zu machen gestatten, entspricht. Auf dem ersten Bilde dieser Folge, der Bekehrung der Heiligen, befindet sich auf einem Zettelchen das Monogramm von Hans Suess mit der Jahreszahl 1514, während ein anderes Bild von 1515 datiert ist. Bemerkenswert sei ferner, dass die Figuren zeitgenössische, oft sogar polnische Tracht tragen, was mit beweist, dass der Künstler diese Gemälde an Ort und Stelle, wie übrigens auch aus vielen, leicht ersichtlichen Gründen hervorgeht, verfertigt hat.

Von dem zweiten Cyklus, der die Legende des Evangelisten Johannes darstellt, befinden sich vier kleinere Bilder in der Florianikirche zu Krakau (je 1,25 m hoch und 0,70 m breit), während das grössere, das den Tod des Heiligen darstellt (1,50 m breit und 0,83 m hoch), früher in einer Seitenkapelle obengenannter Marienkirche und jetzt in der städtischen Galerie im Tuchhause sich befindet.

Diese fünf Stücke stellen folgende Scenen der Legende dar: 1) Das heilige Abendmahl, in der herkömmlichen Darstellung; links Christus, „sein Kopf schlank und edel, die Züge fein und regelmässig, das Karnat weiss und durchsichtig“. „Johannes und Judas von charakteristischem Typus; ersterer blond, deutsch, letzterer schwarz, semitisch. Die übrigen Apostel mit idealeren Zügen,

1) Besonders hebt er den fein ausgeführten Kopf eines jugendlichen Zuschauers hervor, während ihn die reiche und harmonische Farbengebung beinahe an die koloristischen Effekte der Bellini und des Palma vecchio erinnert; „die Heilige selbst trägt überall einen realistischen Typus, ihr Gesicht ist vortrefflich modelliert.“



trotz des engen Raumes behaglich untergebracht, das Ganze atmet einfache Ruhe und fast südländische Heiterkeit". (Sokolowski.) „Die Komposition hat das Typische abgestreift, das Ganze ist von würdiger Haltung. In Mienen und Bewegung der Jünger bis zur Wut gesteigerte Aufregung; hierbei die Figur rechts vorn, die dem Kühlgefäss den Krug entnimmt, um ihren Becher zu füllen, dem Abendmahl der grossen Passion Dürers entlehnt". (Janitschek.) 2) Die Segnung des Kelches (das Wunder mit dem Giftbecher und die Wiederbelebung der Vergifteten). „Der Hohepriester links thronend, zu ihm Johannes emporsteigend, rechts davon die Leichen der Vergifteten. Die eine davon, stark verkürzt dargestellt, zählt, mit ihren geschwollenen Füssen, dem aufgedunsenen Bauche und gläsernen Blicke, zu den bedeutendsten, anatomischen Studien der damaligen nordischen Malerei," was, im Hinblick auf die meisterhafte Vordergruppe in dem Martyrium der Zehntausend zu Karlsruhe, gewiss nicht für allzu übertrieben gelten wird. Sokolowski hält dieses zweite Bild überhaupt für das hervorragendste dieses ganzen Cyklus. 3) Johannes auf Patmos: „halb knieend, den begeisterten Blick aufwärts gerichtet, schreibt in ein Buch, über demselben der Adler. Oben die Madonna mit dem Kinde; das von ihr ausgehende Licht ergiesst sich über die wild-einsame Berglandschaft mit Wasserfall". Nach Janitschek ist dieses Bild das bedeutendste der ganzen Reihe und von echt poetischer, Burgkmairs verwandten Darstellungen überlegener Auffassung.[1] 4) Martyrium des Heiligen im Oelkessel. Im Hintergrund eine Loggia, aus der der Präfekt mit Gefolge zuschaut. Der Heilige vorn, ausdrucksvoll, von überraschender Aehnlichkeit mit dem Stiche Barbaris, den heiligen Sebastian darstellend (nach Sokolowski). Der zuschauende Mann in langem Talar und mit glattem Gesicht, der auch auf dem zweiten Bilde wiederkehrt, der Maler (doch wohl eher, allem

1) Die Komposition erinnert, nach Daniel Burckhardt, stark an einen, im Basler Museum befindlichen Holzschnitt, bezeichnet HK erwähnt bei Bartsch: „Peintre Graveur", VII, S. 484. Vgl. oben S. 57 Anmerkung (nach Janitschek a. a. O., S. 376) und unten S. 80 Anmerkung.

nach, der Stifter des Gesamtwerkes); dabei an der Loggia ein antikes Flachrelief: ein halbnackter, jugendlicher Vulkan, für Amor Pfeile schmiedend (oder vielleicht auch Daedalus und Ikarus). 5) Der Tod des Heiligen. Im Hintergrund ein Altar mit einem interessanten Reliquienschrein; der Heilige, vor demselben knieend und segnend, von Priestern und zuschreitendem, betendem Volke umgeben; darunter charakteristisch aufgefasste, deutlich individualisierte, ernste Patriziergestalten in Pelzgewändern. Rechts eine herrliche, in perspektivischer Kürzung sich pyramidal aufbauende Gruppe von sechs knieenden Frauen in reichgeschmückten Kleidern. Unter den drei, durch Anmut und Schönheit hervorragenden vorderen, trägt die lächelnde die Züge von Dürers Gattin Agnes, wie Sokolowski überzeugend annimmt.

Die Komposition ist hier besonders edel, die Köpfe oft bildnisartig, wie wir bereits gesehen haben, die Figuren nicht so schlank und die Färbung bräunlicher als früher. Es ist dieses Bild aber wohl auch das späteste von beiden Krakauer Folgen, da es die Jahreszahl 1516 und dabei die, oben angeführte Inschrift: „Hanc divi Johannis historiam Johannes Sues civis Norimbergensis complevit“ trägt. Im allgemeinen sind, (wieder nach Janitschek,) die Gestalten in dem ganzen Cyklus von schlanken, fast überschlanken Verhältnissen, die Bewegungen maassvoll, die Farben tiefer als bei dem frühern Berliner Bilde, die Fleischschatten in feinem, grauem Tone. Die Köpfe im Geiste Dürers gediegen charakterisiert.

Wir haben daher nach allem, hauptsächlich von den beiden bewährten und gründlichen Forschern, Sokolowski und Janitschek, beziehungsweise Burckhardt, im Vorhergehenden kurz Hervorgehobenem, in diesen zwei Gemäldecyklen, — sowohl dem grossen Umfang derselben, als auch ihrer gediegenen, künstlerischen Durchführung nach, — mit von den bedeutendsten Werken des, auf der Höhe seines Schaffens stehenden Meisters vor uns.

Sokolowski erwähnt ferner noch zwei weitere, in Polen und Ungarn befindliche Bilder des Meisters, die bisher ganz unbekannt gewesen. Das eine, im Besitz der Gräfin Potocka in Krakau, stellt die Darbringung im Tempel und auf der Rückseite die heilige

Barbara, das andere in der Kirche zu Bardyjow (Zipser Komitat) einen, angeblich von Veit Stoss geschnitzten, von Hans Suess gemalten Altar dar, den Professor Lepkowski, der ebenfalls, wie oben erwähnt, über unsern Meister geschrieben, entdeckt habe. Jedenfalls beweisen diese Werke, denen sich noch einige Schulbilder des Malers, unter anderem in der obengenannten Krakauer Marienkirche nnd in der Katharinenkirche der Vorstadt Kazimierz (wie Janitschek a. a. O. S. 377 Anmerkung, angibt) anreihen liessen, dass Hans von Kulmbach sich längere Zeit, also vielleicht bis 1517, in Krakau aufgehalten haben wird und dass er von bemerkenswertem Einfluss auf die dortige Kunstentwicklung gewesen ist

Das letzte Werk der Blütezeit sind die beiden kleinen Flügelbilder mit den Heiligen Johannes dem Evangelisten und Magdalena im Kestner-Museum zu Hannover (früher in der Sammlung Culemann, Höhe 0,39 m, Breite 0,11 m). Es sind stehende, ihre Attribute haltende kleine Figuren, in reicher, stimmungsvoll beleuchteter und durchgeführtester Landschaft, die lebhaft an Altdorfers meisterhafte Behandlung derselben gemahnt. Der feine und liebliche Gesichtsausdruck ist von jugendlicher Anmut, das Kolorit, tief, warm und goldig, von sattem, harmonischem Gesamttone; die Gewandung vorzüglich in der bekannten Art. Man fühlt deutlich, dass der Maler diese beiden feinen Kabinettstücke mit besonderer Liebe und Sorgfalt ausgeführt hat.

Es beginnt nun die Spätzeit der Kunst unseres Meisters, die nach den Daten der ihr angehörenden Werke von 1518—1523 anzusetzen ist.[1]) Da sich in ihr, zwischen den früheren und späteren Bildern desselben, ein deutlich bemerkbarer, ziemlich weitgehender Unterschied, vorzugsweise in der Behandlung des Kolorits zeigt, so ist es wohl angebracht, danach die hierhergehörigen Werke in zwei Gruppen einzuteilen. In der ersteren überwiegt der bisherige warme, goldige und satte Gesamtton, während die der zweiten mehr in blässerer, silberner, hier und da fast schon

1) Bekanntlich starb Hans Suess schon 1522, seine Werkstatt dauerte aber wohl noch, wie oben erwähnt, bis zur Vollendung der angefangenen Bilder, einige Zeit fort.

verschwommener Färbung gehalten sind, wie solche gerade für die späteste Zeit der meisten Maler charakteristisch zu sein pflegt. Dabei ist der Farbenauftrag beider Gruppen, wie bisher, dünn, hell und flüssig, aber nicht mehr ganz so kräftig und leuchtend wie früher und hier und da auch etwas bunter. Als sicheres Kennzeichen einer, zeitweilig stattgehabten Schülerbeihilfe lässt sich die, gegen früher zunehmende, oft etwas flüchtige und fast handwerkliche Behandlungsweise, die sich bei manchen seiner Werke dieser Epoche findet, bezeichnen. Dabei dauert die bekannte Neigung des Meisters zur Milde, Zartheit und Anmut, aber auch Sonderbarkeit, ungeschwächt fort, ja letztere scheint sich bisweilen eher noch zu verstärken.

Die Gesamtanordnung, Komposition, Behandlung des Faltenwurfs und des landschaftlichen Teils bleibt in der bisherigen, stark von Dürer beeinflussten Weise; auch die, auf nicht näher vorerst zu bestimmende, niederländische Einwirkung zurückzuführenden Licht- und Helldunkeleffekte zeigen sich hin und wieder in dieser letzten Epoche.

Die ersten hier zu besprechenden Werke sind die beiden Tafeln mit den Heiligen Stephanus und Laurentius im National-Museum zu München. (Erdgeschoss, in dem kl. Vorraum zwischen der grossen, gotischen Halle und dem Hausflur; Höhe je 1,20 m, Breite 0,35 m); den Hintergrund bilden aufgehängte Teppiche, darüber blauer, gestirnter Himmel. Es sind gerade keine sehr hervorragenden Werke des Meisters, doch immerhin von feinem, lebendigem Ausdruck, freier Bewegung und warmer, kräftiger Färbung; der Fleischton fein modelliert, aber schon etwas fahl, die Gewandung gut, in bisheriger Art.

Den soeben angeführten Bildern schliesst sich das kleine Gemälde mit den beiden, in einer Landschaft schreitenden Heiligen Sebastian und Rochus im Provinzial-Museum zu Hannover (frühere No. 543, Höhe 0,56 m, Breite 0,44 m) an, das ganz den, hier dazu noch etwas flüchtigen und unscheinbaren Spätcharakter des Meisters trägt. Die Bewegungen sind auch hier lebendig, aber etwas geziert, der Ausdruck der Gesichter ein wenig süsslich, das Kolorit hell, warm und weich aufgetragen, der Fleischton blass, die Mo-

dellierung desselben eingehend, die Augen gross und seitlich blickend, wie öfters, die Landschaft flüchtig mit duftiger Ferne; Schatten und Umrisse braun, das Haar in breiter Masse mit einzelnen Strichlagen behandelt. Im ganzen haben wir hier kein besonders hervorragendes, interessantes Werk des Meisters vor uns, trotzdem er es mit seinem Monogramm und dem Datum 1518 versehen hat. — Demselben Jahre gehören auch die beiden Bildnisse, ehemals im Besitze der Gräfin Herzfeld in Düsseldorf, jetzt auf Schloss Bredel bei Geilenkirchen (R.-B. Aachen) an, bezeichnet mit Monogramm und datiert,[1]) die mir leider nicht näher bekannt sind.

In diese Epoche fallen ferner die vier Flügelbilder mit Scenen aus dem Marienleben, im Museum zu Leipzig (No. 52, Höhe 0,61 m, Breite 0,37 m; das Mittelstück, der Tod Mariä, eine Kopie nach Schongauers gleichnamigem Stich, gehört ganz entschieden nicht dazu, sondern wurde von dem Geber der Bilder willkürlich hinzugefügt, was auch schon der Katalog anerkennt, indem er es vom Anfang des 16. Jahrhunderts datiert, während er unsere Flügel, die früher richtig „Kulmbach" benannt waren, bloss „Deutsche Schule um 1550" nennt). Sie stellen folgende Scenen dar: 1) Geburt der Maria; die heilige Anna richtet sich im Bette auf, links vorne eine Frau, das Kind wartend, rechts eine andere, an das Bett herantretend und der heiligen Anna ein Glas reichend, dabei eine weitere Frau. 2) Mariä Heimsuchung. Elisabeth mit beiden Händen die Rechte der Maria ergreifend, diese umfasst jene mit der Linken. (Die gleiche Komposition wie auf dem, oben besprochenen Frühbilde des Meisters in Bamberg.) 3) Christus erscheint der Maria; sie sitzt links, ein Buch vor sich, Christus schreitet von rechts heran, mit der Rechten eine segnende Geberde machend. 4) Ausgiessung des heiligen Geistes; Maria in der Mitte, etwas zurücksitzend, um sie herum die Apostel, gleichfalls sitzend, links Johannes, rechts Petrus, die übrigen, weniger sichtbar, im Halbkreis angeordnet. Die beiden letzteren Bilder sind dabei im Kolorit etwas frischer und feiner in der Malweise als die beiden ersteren, was wohl daher kommt, dass sie die bevor-

1) Erwähnt bei Janitschek (a. a. O.), S. 378 und bei Woermann, III S. 1117.

zugteren Innenseiten der, offenbar jetzt auseinandergesägten 'Flügel gebildet haben.

Insgesamt zeigen sie nun den ausgesprochensten Charakter der ersten Hälfte der Spätzeit des Meisters in der weichen, zarten Behandlungsweise, dem lieblichen, jugendlich anmutigen und sinnigen, stark von Barbaris Stilweise beeinflussten Gesichtsausdruck, mit den bekannten Sonderbarkeiten und den mitunter etwas lebhaften Bewegungen. Auch die Farbenleiter erinnert auffallend, in ihrem hellen, bisweilen fast etwas bunten und glänzenden Tone, an diesen Künstler. Die Modellierung der Fleischpartieen zwar hier und da flüchtig, aber doch verständnisvoll und weich. Der Faltenwurf diesmal nicht ganz so streng nürnbergisch angeordnet, wie sonst zumeist, sondern eher mit Anflug zu Grossartigem. Die Komposition einfach und übersichtlich, wie stets, in freier, gereifter Auffassung. Die Landschaft flüchtig behandelt, in bläulichem Tone verschwimmend.

Obigen Bildern schliessen sich füglich auch die beiden vorzüglichen Tafeln der Verkündigung Mariä, ehemals bei Architekt Hasselmann in München, an, die mehrseitig, wohl mit Recht, unserem Meister neuerdings zugeschrieben worden. Die Behandlung wird als weich, der Ausdruck und die Bewegung als lebendig, frei und zierlich, das Kolorit als hell geschildert. (Höhe 1,28 m, Breite 0,32 m). Näheres darüber zu berichten ist mir leider nicht möglich gewesen, da die Tafeln erst kürzlich bekannt wurden. (s. Nachtrag.)

Zu dieser eben erwähnten ersten Gruppe von Bildern aus der Spätzeit des Meistcrs gehören schliesslich auch die beiden Gemälde desselben in Schleissheim. Sie stellen dar: Die Anbetung der Hirten (Geburt Christi, No. 170, Höhe 0,60 m, Breite 0,38 m, aus Nürnberg stammend und früher in der Galerie des Fürsten Wallerstein) und die Dreifaltigkeit im Rosenkranze (N. 169, Votivbild einer Rosenkranzbrüderschaft, Höhe 1,20 m, Breite 0,91 m; wahrscheinlich aus einem fränkischen Kloster herrührend. Die Alterstaffel und zwei zugehörige Halbflügel waren früher in Regensburg, jetzt vermutlich im Privatbesitz daselbst). Die Anordnung des letztern Bildes ist die, im allgemeinen dafür herkömmliche: Der Rosenkranz nimmt fast das ganze Bild ein und lässt nur einen schmalen,

untern Streifen frei, den rechts die Darstellung des Fegefeuers einnimmt, wobei der Meister wieder, in der Wiedergabe der, in den verschiedensten Stellungen befindlichen, nackten Gestalten, seine anatomischen Kenntnisse geschickt verwertete. In der Mitte Adam und Eva, an der Pforte von zwei Engeln in Empfang genommen, dahinter ein schwebender Engel, eine Seele haltend. Die Mitte des Rosenkranzes nimmt der Gekreuzigte ein, darüber Gottvater segnend, umgeben von der Taube, Maria und Engeln. Nun folgen abwärts, zu beiden Seiten von Christus, drei weitere Reihen von Patriarchen, Aposteln und Heiligen, ihre Attribute haltend; darunter, in der dritten Reihe links, Johannes, das Christkind auf einem Kissen vor sich, und in der vierten, die ausschliesslich weibliche Heilige einnehmen, rechts Anna mit dem Jesuskinde und Maria. Sämtliche Heilige sind nur zur Hälfte sichtbar, da Wolken den Unterteil derselben verhüllen. In den obern Zwickeln je ein trompetenblasender Engel. — Dieses Bild ist nun für den Stil dieser Epoche unsres Meisters sehr charakteristisch, denn es zeigt alle, schon öfters hervorgehobenen Elemente desselben so deutlich ausgesprochen, wie nur möglich. So in der jugendlich anmutigen, weichen und zierlichen Haltung und Bewegung der Figuren, bei freundlichem, mit echt Dürerscher Würde und Gediegenheit ausgestattetem Gesichtsausdruck, der oft aber auch sonderbar, verzerrt und beschränkt erscheint.[1]) Namentlich aber in dem hell und dünnflüssig aufgetragenen Kolorit, wobei das Fleisch zart goldig, mit warmen Schatten und sorgfältiger Modellierung gegeben ist. Die Umrisse sind noch immer kräftig aufgetragen, ebenso die Lichter im Haare, das in seiner ganzen Behandlungsweise noch die alte, herkömmliche Manier zeigt. In der Modellierung des Nackten, die sehr verständnisvoll gegeben ist, zeigen sich einige meisterhafte Helldunkeleffekte, so bei den Sündern im Fegefeuer. Die Spätzeit des

1) So z. B. bei Gottvater, Johannes dem Evangelisten und mehreren weiblichen Heiligen, die überhaupt alle, wie auch Maria und der Crucifixus, durchaus naturalistisch, fast bildnisartig aufgefasst sind; auch die Stifter sind sehr tüchtige, individuell wiedergegebene Bildnisse, die deutlich die ausgesprochene, reich veranlagte Vorliebe und Neigung des Meisters für letztere Kunstgattung bekunden.

Meisters macht sich ausserdem noch in der weichen, hier und da etwas flüchtigen Behandlungsweise deutlich kenntlich.

Dieselben Erscheinungen kehren auch auf dem andern Bilde in Schleissheim, der Anbetung der Hirten, wieder, das mit dem vorigen enge Verwandtschaft zeigt und nur ein wenig feiner und sorgfältiger, zugleich auch etwas wärmer im Gesamttone ausgeführt ist. (No. 170, Höhe 0,60 m, Breite 0,38 m, aus Nürnberg stammend, wie oben angegeben.) Besonders ist der naiv-sinnige, freundlich-jugendliche Gesichtsausdruck der meisten Figuren hier hervorzuheben.

Viel Verwandtschaft mit den vorigen Bildern zeigt auch die Beweinung Christi auf der Burg zu Nürnberg, zu einem Cyklus von sechs Bildern aus der Passion Christi gehörend, wovon die übrigen fünf aber jetzt nicht mehr aufgestellt sind. (No. 285, ungefähr 1 m im Quadrat.) Es ist gerade kein hervorragendes Werk des Künstlers, wenn es auch nicht die abfällige Kritik, die Waagen ihm zu teil werden liess, verdient.[1]) Die Farben sind hell und harmonisch, die ganze Behandlungsweise zwar flüchtig, aber verständnisvoll, die Luftperspektive und die Beleuchtungseffekte besonders ausgebildet. Die Komposition bietet gerade nichts besonders Erwähnenswertes, da sie sich an die hergebrachte Auffassung dieser Passionsscene eng anlehnt.

Als letztes Werk dieser Reihe ist das lebensgrosse Brustbild eines schwarzbärtigen, nach links gewandten Mannes in der Oldenburger Galerie hier einzufügen. (No. 237, Höhe 0,45 m, Breite 0,33 m, Eichenholz, aus der Sammlung von Quandt stammend und von Waagen unserm Meister mit einem Fragezeichen zugeschrieben.) In reichverziertem, turbanartigem Barett, schwarzem, vorn offnem Sammtrocke, der das Hemd oben sichtbar lässt, in den Händen eine Schrift haltend. Der Ausdruck des, ernst und energisch aus dem Bilde heraus blickenden, sich wirkungsvoll von dem hellblauen Grunde abhebenden Mannes ist meisterhaft charakterisiert, die Auffassung

1) a. a. O. I, S. 159 ff. Er bezeichnet sie alle als „geringe Fabrikarbeiten, von faustmässiger Behandlung und schwerer brauner Farbe". Jedenfalls ist Schülerbeihilfe bei diesem ganzen Passionscyklus sicher vorauszusetzen.

und Behandlungsweise flott und sicher, fast geistreich; in ihrer Feinheit und der kühlen Beleuchtung ganz des Meisters späterer Art entsprechend. Der Fleischton warm, mit braunen Schatten.[1])

Wir treten nun in die Schlussgruppe der Werke aus der Spätzeit des Meisters ein, die sich, wie schon hervorgehoben, hauptsächlich durch das Vorherrschen des blassen, silbernen, fast schon verschwommenen Tons im Kolorit, von denen des ersten Teils der Spätzeit unterscheiden.

Die ersten hierbei zu besprechenden Werke des Meisters sind die Flügelbilder des Marienaltars in der Kirche zu Schwabach, und zwar in der Annenkapelle derselben, woselbst sich auch, — wie oben S. 44 erwähnt, — die von dem Künstler in früherer Zeit gemalten Flügelbilder mit Heiligen des Annenaltars befinden.

Das Innere unseres Altars nimmt eine geschnitzte Madonnenstatue ein; auf den Ausenseiten des Schreins ist die Verkündigung und in den vier Ecken je ein musizierender Engel angebracht; die beiden oberen von diesen sind schwebend und Violine, resp. Laute spielend dargestellt, die beiden unteren knieend, Handorgel, beziehungsweise Harfe spielend und dazu singend. Auf dem Bilde der Verkündigung kniet Maria links hinter dem Betstuhl, mit gefalteten Händen, ihr Gesicht zum Engel hinwendend, der von rechts herankommt; in der Linken den Stab, mit der Rechten segnend. Ueber Maria die Taube, unten eine Brüstung mit zwei Wappen, wovon das eine, nach Niedermayer, das einer Nürnberger Patrizierfamilie; auf dem Betstuhl, unter dem Buch, das Datum 1520. Die Staffel ziert das Schweisstuch der heiligen Veronica. Auf den Flügeln befinden sich die stehenden und ihre Attribute haltenden Gestalten der beiden heiligen Bischöfe Nikolaus und Erasmus.

Dieses leider stark übermalte und durch einen braunen Firnis späterer Zeit verunzierte Werk trägt nun alle, bereits erwähnten, charakteristischen Kennzeichen des Spätstils des Meisters an sich, hauptsächlich im Kolorit und erinnert hierin, sowie auch in der Auffassung der beiden heiligen Bischöfe, lebhaft und auffallend an die letzte Schöpfung des Meisters, die beiden Heiligenpaare in der

1) Vgl. dazu: Bode, Bilderlese aus kl. Gemäldeslgn. 1888 S. 80.

Lorenzkirche zu Nürnberg. Die Madonna ist auch hier wieder ziemlich weltlich, individuell gegeben; besonders trefflich sind die musizierenden Engel in ihrem lieblich-anmutigen Gesichtsausdruck, den lebendigen, verständnisvollen Bewegungen, dem schwungvollen, gut angeordneten Faltenwurf.

In seiner oben S. 52 bereits erwähnten Abhandlung über Grünewald hält Niedermayer (a. a. O. S. 257) unsere Flügelbilder, gleichwie den Ursulaaltar in Heilsbronn, ebenfalls für Arbeiten dieses Künstlers. Mit dessen Werken haben sie aber, meines Erachtens, durchaus keine Verwandtschaft. Denn Grünewalds Stilweise, — wie sie namentlich Woltmann, — der die schon von Sandrart gut gekennzeichnete Eigenart dieses interessanten, „deutschen Correggio" wieder entdeckte, dann Woermann und zuletzt Janitschek, trefflich dargelegt haben,[1]) — ist von dem vorwiegend ruhig-anmutigen, mehr sanften, beschaulicheren und sinnigeren Naturell unsres Meisters, — wie es sich gerade in seinen beiden genannten Altarwerken charakteristisch wiederspiegelt, — grundverschieden. Jenes Künstlers spezifisches, in fast allen seinen Werken sich ausschliesslich Geltung verschaffendes Kunstelement war bekanntlich eine energische, lebhafte Bewegtheit in der Gesamtauffassung, eine phantastische, schon ziemlich realistische, ja bisweilen naturalistische Gefühlsweise und ein, überall deutlich ersichtliches Streben nach rein malerischer, moderner Auffassung. Deshalb nennt ihn auch Sandrart treffend einen „verwunderlichen, hochgestiegenen" Meister, dem man gewiss nicht die obigen, keine Spur von derartigem enthaltenden, in allem genau in den Rahmen der Kunstweise von Hans Suess hineinpassenden Gemälde zuschreiben kann.[2])

Das schönste Werk dieser Schlussgruppe des Meisters ist das,

1) Ersterer bei Dohme: „Kunst u. Künstler" Deutsche Meister S. 64 ff., in der Deutschen Biographie, der „Kunst im Elsass" S. 247—262 und an anderen Orten. Woermann in der Geschichte der Malerei II, S. 436 ff. Janitschek, in der Deutschen Malerei S. 385 ff.

2) Auch W. Schmidt (Repertorium f. Kunstwissenschaft XII, S. 39), der Niedermayer bestimmt widerspricht, ist auf Hans Suess gekommen, wenn er unsere Bilder auch eigentlich nur in dessen Nähe setzt (wie doch wohl aus seiner Notiz darüber herauszulesen).



am besten hier einzuordnende Hüftbild des heiligen Georg in Rüstung, die Kreuzesfahne haltend, im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 195, Höhe 0,52, Breite 0,46 m.) Die Ausführung ist sehr eingehend, weich und zart, das Kolorit stimmungsvoll mit feinen Licht- und Helldunkeleffekten gegeben. In der Haarbehandlung und der etwas sonderbaren Mundbildung macht sich die Hand unseres Künstlers hauptsächlich wieder kenntlich. Der Ton ist im ganzen etwas blass, silbern, dabei von feiner und weicher Abstufung. — Denselben Charakter wie das vorige Bild, aber im allgemeinen von etwas flauerer und schwächerer Ausführung, zeigen auch die Brustbilder der beiden Heiligen Sebald und Jakob (ebendaselbst No. 435, 436; 0,57 zu 0,47 m, in der früheren Kirche befindlich). Sie werden im Katalog des Germ. Museums als „fränkische Schule von 1500—30“ bezeichnet, sind aber augenscheinlich Spätbilder des Meisters, von immerhin tüchtiger Auffassung, aber blasser, etwas unscheinbarer Färbung.

Das letze Werk des Künstlers sind nun die, hinsichtlich ihres auffallenden Datums 1523 des öfteren schon erwähnten, beiden Flügelpaare zweier Schnitzaltäre in S. Lorenz zu Nürnberg, mit den lebensgrossen Gestalten der Heiligen Nikolaus und Heinrich II. (der Heilige), Eugubius und Sigismund, Vitalis und Dionysius.

Die ersteren von dem geschnitzten Nikolaus-Altar, die letzteren von dem der heiligen Anna „selbdritt“; auf diesem auch das Monogramm des Meisters mit der Jahreszahl, welche sich, übereinstimmend mit Thausing [1]), am einfachsten so erklären lässt, dass die „Werkstatt“ des Meisters noch einige Zeit fortdauerte, nachdem er im Spätherbst 1522 schon gestorben war. Eine solche darf man aber gerade im Hinblick auf diese, namentlich in der Färbung etwas flauen und blassen, sonst aber noch ziemlich tüchtigen, wenn auch keineswegs hervorragenden Werke unseres Künstlers, gewiss voraussetzen.

Im allgemeinen macht sich der Einfluss Dürers bei ihnen stark bemerkbar, was auch Waagen [2]) hervorhebt, der sie „diesem Meister sehr nahestehend, doch nicht so geistreich und meisterlich, aber

1) „Dürer“ I, S. 185.

2) a. a. O. I, S. 249. 250.

edel an Gestalt und durchgebildet an Köpfen und Händen, hell und leuchtend in der Färbung“ findet, während Kugler sie für unbedeutender als andre Werke des Meisters hält,[1]) was auch im grossen und ganzen zutreffender als Waagens Ansicht darüber er scheint.

An diese kritische Besprechung der ächten Werke von Hans Suess, in den vorhergehenden Kapiteln, schliesse ich nun hier in kurzer Aufzählung, die ihm bisher fälschlich zugeschriebenen, andern Meistern angehörigen Bilder an, und dann solche, die seiner Schule angehören, oder ihr künstlerisch nahe stehen dürften.

„Christus in der Kelter“ in S. Gumbert in Ansbach, das zuerst im „Anzeiger für Kunde Deutscher Vorzeit“ (1865, Beilage 4) unserem Künstler zugeschrieben wurde und wozu sich eine flüchtige Federskizze Dürers im Berliner Kupferstichkabinett (No. 1538) befindet, habe ich schon oben (S. 43) der früheren Epoche Baldungs, um 1507 etwa, zurückgegeben. Denn es trägt alle, an jener Stelle geschilderten, charackteristischen Kennzeichen von dessen früherer Stilweise, wie sie die Anbetung der Könige von 1507 im Berliner Museum (No. 603 A.) mit am besten zeigt, in ausgesprochenem Masse an sich. Waagen[2]) hält es auch für bloss oberdeutsch, beziehungsweise nürnbergisch und dem Stile nach für „aus dem fünfzehnten Jahrhundert, doch nicht unter Wolgemuts Einfluss“, was immerhin sehr gut für die zweite, stark von Dürer beinflusste Periode Baldungs passt.

Waagen schrieb Hans Suess auch den Katharinenaltar in der Stadtkirche zu Zwickau zu.[3]) Nach der ganz richtigen Angabe der dortigen Stadtchronik ist er aber ein ächter Kranach d. ä., aus dessen „Pseudo-Gruenewald“scher Zeit; allerdings mit starker Schülerbeihilfe. Ferner: „Mann mit Kind“ im Städelschen Museum zu Frankfurt, (No. 72) nach dem jetzigen Katalog von dem jüngeren Holbein und aus Basel stammend, jedenfalls ihm sehr nahestehend, aber durchaus nicht unserem Künstler.

Das Bildnis Jakob Fugger des Reichen im Berliner Museum

1) „Geschichte der Malerei“ II, S. 502. 3.
2) a. a. O. I, S. 316 u. Handbuch dei deutschen etc. Malerschulen I, S. 194.
3) a. a. O. I, S. 69.

(No. 557), das Waagen und Kugler[1]) früher gleichfalls Hans von Kulmbach zuschrieben, ist eine alte Kopie nach einer, im Besitze des verstorbenen Professor Thausing in Wien befindlichen Zeichnung Dürers; es hat, nach der richtigen Angabe des Berliner Katalogs, „keinerlei Verwandtschaft“ mit unserm Meister. Desgleichen ebensowenig No. 574 B desselben Verzeichnisses, „Hieronymus in der Zelle“ (das in der Sammlung Suermondt Hans Suess zugeteilt war und zwar von Woltmann (vergl. Zeitschrift für bild. Kunst IX, 200; Kunstchronik X, 551), das aber ganz bestimmt niederländisch ist.[2]) — Ueber No. 28. Galerie Czernin, Wien s. Nachtrag.

Ferner das Brustbild eines Alten mit grauem Haar, Pelzschaube und Barett, in der Liechtensteinschen Galerie in Wien (No. 1074), nach Waagen so benannt; es ist allerdings unzweifelhaft ein sehr gutes Bild der Nürnberger Schule um 1500 in der Art Wolgemuts, vielleicht von diesem selbst; jedenfalls aber nicht von unserm Meister, da dessen charakteristische Stileigenheiten dem, einer etwas älteren Kunstweise angehörenden Bilde gänzlich abgehen.

Robert Vischer[3]) hält auch den „Salvator mundi“ (Christus mit der Weltkugel) in der Sammlung Posonyi in Wien für eine Arbeit von Hans Suess; dieses Bild ist aber weit eher, wie auch Thausing annimmt,[4]) eine unvollendete Arbeit Dürers, aus der Periode desselben, als er unter Barbaris Einfluss stand, (1500 bis 1504 etwa) was sich in der empfindsamen Haltung, dem weichen Typus und dem hellen Kolorit deutlichst offenbart.[5])

Schulbilder unsres Meisters scheinen dagegen die Flügelgemälde eines Schnitzaltars, — mit den Gestalten der beiden Heiligen Paulus und Petrus in der Mitte, — im rechten Seitenschiffe der Kloster-

---

1) „Geschichte der Malerei“ II, S. 502, 7.

2) Höchst wahrscheinlich von Q. Massys, wie der Katalog überzeugend annimmt.

3) In den oben schon angeführten „Studien zur Kunstgeschichte“, 1886, S. 221.

4) „Dürer“ I, S. 304.

5) Er beurteilt dies Bild aber nur nach dem Holzschnitt bei Sighart: „Gesch. der bild. Künste in Bayern“, S. 627. Schon Willibald Imhof d. ä. hält diesen Salvator für eine unvollendete Arbeit Dürers. Allerdings zugleich auch (nicht richtig) für seine letzte. (In seinem Verzeichnis von 1573.)

Ueber einige, H. K. 1530 u. 1537, bezeichnete Bilder eines ziemlich mässigen Nachfolgers von Kranach vgl. Janitschek: „Gesch. der deutschen Malerei“ S. 506.

kirche zu Heilsbronn zu sein. Sie stellen acht Scenen aus der Legende der genannten beiden Heiligen dar, sind aber ziemlich derb und schwerfällig in Ausdruck und Bewegung der Gestalten und überhaupt fast handwerksmässig zu nennende Arbeiten in Wolgemut nahestehendem Stile, der indes auch einiges, an unsren Künstler Erinnerndes zeigt. So namentlich im Kolorit, das manche Verwandtschaft mit dem, ebendaselbst befindlichen Mauritiusaltar von Hans Suess aufweist.

Gleichfalls seiner Schule, (aber aus späterer Zeit als die vorhergehenden stammend), scheinen die beiden Tafeln aus der Legende des einen Schutzpatrons von Nürnberg, des heiligen Sebald — seine Geburt und drei, an einem Tisch sitzende Heilige darstellend, im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 246, 247), — anzugehören. Früher als „Art des Meisters" bezeichnet, werden sie jetzt (in dem neuen Kataloge von 1886) dem bekannten, oft sehr minderwertigen Schüler und Nachahmer Schaeufelins, Sebastian Daig von Nördlingen, † 1575, zugeteilt.

Obwohl in Ausdruck und Bewegung der Gestalten, sowie in der Gesamthaltung, ziemlich steif und hart und überhaupt eine etwas schwächliche Leistung, erinnern sie doch in manchen Aeusserlichkeiten mehr an den Stil Hans von Kulmbachs, als an den der Schule oder Richtung Schaeufelins, weshalb ich sie auch lieber der Schule unsres, als der des Nördlinger Meisters zuschreiben möchte.

Ferner findet Robert Vischer (a. a. O. S. 375) in den Flügelbildern des Schwabacher Hauptaltars Einfluss von Hans Suess, ja er schreibt sie sogar seiner Schule zu. Freilich ist er (wenige Zeilen weiter) ebenso gern bereit: „nur spätere Uebermalungen aus Hans von Kulmbachs Schule" darin zu erblicken, legt aber „nicht den geringsten Wert auf diese Hypothese." Sie sind aber wohl nur schlechthin „Werkstatt Wolgemuts", von dem selbst ja auch die Staffelbilder herrühren, zu benennen und erinnern in manchem viel mehr an Schaeufelin, als an unsern Meister.[1])

1) So namentlich in dem, in den Schatten bläulich gebrochenen Weiss; vgl. darüber den Aufsatz über Wolgemut von v. Seidlitz, — der auch für Schaeufelin eintritt, — in Lützows Zeitschrift XVIII, S. 169.

Waagen hält (a. a. O. I, S. 265) auch die Flügelbilder des Hauptaltars der Rochuskapelle auf dem Nürnberger Rochusfriedhofe für „mit minderen Arbeiten unsres Künstlers verwandt.“ Sie sind 1520/21 vollendet, aber auch nur, wie Hans Stegmann in seiner, 1886 erschienenen Monographie über die genannte Kapelle darlegt, gemeinhin als „Schule Dürers“ zu bezeichnen, da die charakteristischen Kennzeichen der Stilweise unsres Meisters ihnen durchaus fehlen.

Dasselbe ist der Fall bei den, von Robert Vischer (a. a. O. S. 384) gleichfalls Hans von Kulmbach zugeteilten, beiden Heiligen, Heinrich II. und Kunigunde, im Prager Rudolfinum, die, wie auch Woltmann annimmt,[1]) zutreffender einfach „Richtung Wolgemuts“ zu benennen sind.

Als „Richtung des Meisters“ wird schliesslich noch der heilige Jacobus, seine Attribute haltend, unten das Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Haller, bezeichnet. (No. 201, Germanisches Museum zu Nürnberg 0,68 zu 0,37 m.)

Das Bild erinnert auch in manchem an unseren Künstler, insbesondere an seine Spätzeit, so namentlich in der koloristisch ziemlich feinen Behandlungsweise. Dagegen ist die Zeichnung und Gesamtauffassung viel schwächer und ziemlich steif und unbeholfen. Robert Stiassny schreibt es dem, neuerdings wieder entdeckten Dürerschüler Wolf Traut zu, von dem kürzlich ein Flügelaltar in das Münchner Nationalmuseum gelangte.[2]) Er hält diesen Meister für dem Hans von Kulmbach nahe verwandt und lässt ihn, zur Erklärung dessen gleichfalls in der Werkstatt Barbaris zu Nürnberg gewesen sein. Da mir indes das neuerworbene Münchener Bild von Wolf Traut leider noch nicht zu Gesicht gekommen, muss ich obige Annahme vorerst dahingestellt sein lassen[3]) und einstweilen dem Kataloge des Germanischen Museums, der das Bild

---

1) „Gesch. der Malerei“, II, S. 123.

2) Vgl. „Allgemeine Kunstchronik“, von La 1887, S. 815, No. 32.

3) Auch Janitschek in seiner „Gesch. der Deutschen Malerei“ S. 370 schliesst sich, nach seiner dort gegebenen Charakteristik dieses Meisters, Stiassny an, insbesondere hält er die Färbung und die Proportionen von Wolf Traut im ganzen für Hans Suess sehr nahe stehend, was gewiss für eine diesbezügliche Beeinflussung jenes von seiten Barbaris, bzw. vielleicht richtiger Kulmbachs, spricht.

des heiligen Jacobus als „Richtung Kulmbachs“ bezeichnet, recht geben.

Ferner befinden sich im Kölner städtischen Museum zwei männliche Brustbilder in Pelzschaube, die Hände gefaltet, Gegenstücke, in drei viertel Vorderansicht, etwas unter Lebensgrösse, auf blaugrauem Grunde (N. 420, 421); nach der Inschrift auf der Rückseite zwei Grafen von Rheineck darstellend. Diese Gemälde haben viel Verwandtschaft mit unserem Meister in der Gesamtauffassung der Dargestellten und in der malerischen Technik, dürften aber wohl für ihn selbst etwas zu minderwertig sein.

Als „Richtung Kulmbachs“ wurden früher auch vier grosse Flügelbilder mit Scenen aus der Passion und dem Marienleben bezeichnet, die zum Teil im Germanischen Museum (No. 248, 249), zum Teil in der Münchener Pinakothek (No. 258, 259) sich befinden. Waagen hebt sie (a. a. O. I, S. 167) sehr hervor, es sind aber schwächliche, flaue und bunte Machwerke eines späteren Dürernachahmers von ungefähr 1550, am ehesten wohl, wie auch der Münchner Katalog jetzt annimmt, von Hans Sebald Lautensack (1524—63).

Nach alter Ueberlieferung und übereinstimmender neuerer Annahme werden Hans Suess auch die Entwürfe zu dem, von Veit Hirsvogel d. ä. und seinem Sohne 1515—1527 in S. Sebald in Nürnberg ausgeführten, sogenannten „Markgrafenfenster“ zugeschrieben.[1]) Dasselbe zeigt zwei senkrechte Reihen von über einander stehenden Einzelgestalten, oben Maria und Johannes, darunter Markgraf Friedrich IV. von Ansbach-Baireuth und seine Gemahlin Sophia von Polen. Die Zeichnung erinnert auch im allgemeinen an unseren Meister, die Ausführung nahm aber offenbar, — unter der Hand des Glasmalers, und namentlich seines, das Bild vollendenden, einer vorgerückteren Zeitepoche angehörenden Sohnes, — mehr von der spezifischen Auffassung der italienischen Renaissance an, als sich sonst bei Hans Suess vorfindet. — Im Dresdner Kupferstichkabinett befinden sich unter dem Namen Augustin Hirschvogel, dem bekannten Landschaftsradierer, drei Blatt Federzeichnungen mit Entwürfen zu Kirchenfenstern. Eines davon zeigt vier Paare von

1) Erwähnt bei Neudörffer (a. a. O. S. 147); bei Retberg: „Nürnberger Briefe,“ gelegentlich der Beschreibung der Sebalduskirche und bei Waagen (a. a. O. I, S. 225).

einander gegenüberstehenden Markgrafen, daneben ihre Wappen darunter: „Margraf Friderick zu Pranebur 1514". Dies ist offenbar der Entwurf zu obigem Fenster und entspricht die Zeichnung, in ihrer Feinheit und lebendigen Auffassung der Gestalten, ganz dem Stile Hans von Kulmbachs. Dasselbe ist der Fall mit den beiden andern, zugehörigen Blättern: 1) Madonna mit dem Christkind unter dem Mantel; unten ein Ehepaar als Stifter und zwei Heilige. 2) Maria als Schmerzensmutter; darunter das obige Markgrafenpaar (laut beigefügter Inschrift).

Was schliesslich das Kapitel der Handzeichnungen, Skizzen und Detailstudien zu ausgeführten und etwa für die spätere Ausführung bestimmten Gemälden und Holzschnitten unsres Meisters betrifft, so sind wir auf diesem Gebiete seiner Thätigkeit vorerst noch ziemlich mangelhaft unterrichtet. In erster Reihe lässt sich hierin die oben S. 29 erwähnte, mit Dürers Verbesserungen versehene, bezeichnete Federzeichnung des Entwurfs zur genannten „Laurea" auf Hans Suess unmittelbar zurückführen. Danach erinnert seine Zeichnungsmanier, wie nach allem Bisherigen auch nicht anders zu vermuten, im allgemeinen stark an die Dürers, namentlich an dessen frühere Arbeiten, nur ist sie etwas unfreier, gezierter und schwächlicher, nicht so schwungvoll und grosszügig wie bei diesem, hält sich aber sonst, wie bemerkt, ziemlich getreu und geschickt an des grösseren Meisters künstlerische Ausdrucksweise.

Zugeschrieben wird Hans Suess ferner eine kleine, getuschte Federzeichnung des Dresdener Kupferstichkabinetts, auf blau grundiertem Papier, bezeichnet mit seinem, in anderer Tinte ausgeführten, also wohl später hinzugefügten Monogramm. Sie stellt Christus als Weltrichter dar, dabei zur Seite die Gestalten von Maria und Johannes dem Täufer, und ist ebenfalls, wie die vorhergehende, ziemlich genau im Dürerschen Charakter gehalten, nur etwas kleinlicher und befangener, was somit ganz gut auf unseren Meister passt, dem sie wohl auch angehört.[1]) Das Gleiche wird auch der Fall sein bei zwei „Dürer"zeichnungen des Brittischen Museums: Entwürfe zu den Schmalseiten eines, im gotischen Stile gehalte-

1) Sicherlich die von Sighart (a. a. O. S. 633) kurz erwähnte Federzeichnung mit dem Entwurfe eines jüngsten Gerichts.

nen Schmuck- oder Toilette-Kästchens.[1]) Sie stellen dar: eine junge, sich badende Frau, — in der einen Hand den Spiegel haltend, mit der andern das Haar ordnend, — die vom Tode gepackt wird, und ein ländliches Konzert: zwei Harfe und Violine spielende, sitzende Frauen und ein stehender Jüngling, singend und eine Laute haltend. Sie werden von Wickhoff und Seidlitz[2]) unserem Künstler zugeschrieben und sind auch ganz in seiner, besonders im Vergleich zu Dürer, etwas weichlichen, zarten und gezierten Manier gehalten, so dass den genannten Forschern mit ihrer Annahme gewiss beizustimmen ist.

Ferner besitzt die Universitätsbibliothek zu Erlangen noch eine Anzahl Handzeichnungen unseres Meisters, worüber ich der Güte des Herrn Dr. Stiassny und insbesondere des dortigen Universitätsbibliothekars, Herrn Professor Dr. Zucker, das Folgende verdanke. Erstens: „ein leidender Christus von tief-schmerzlichem Ausdruck; („Ecce homo“), mit vorgehaltenen, verschränkten Armen, nach rechtshin auf einem Steinblock sitzend; rot illuminierte Federzeichnung mit aufgesetzten Lichtern auf schwarzem Grunde (Portef. II. B. 8, erwähnt von A. von Eye in seinem „Leben und Wirken Dürers“ S. 505, A. 73.). Auf Grundlage eines gefälschten Monogramms wurde das Blatt bisher Dürer zugeschrieben und auf einem Stich von 1615 eines Nürnbergers, Theodor Krüger, mit Zuthaten als Dürer veröffentlicht. Es ist auch von diesem sichtlich abhängig (ohne sich an ein bekanntes Vorbild direkt anzulehnen), aber eigentümlich weich in der Formgebung; das Gesicht erinnert entschieden an Kulmbachsche Typen.“

Zweitens: „ein männlicher Kopf nach links und ein weiblicher, blonder Heiligenkopf mit Schmachtlöckchen, nach rechts (Portef. II. E. 40, 41; zwei zusammengehörige Blätter (Aquarell-Farbenskizzen). Letzterer in den Formen sehr stark an den Madonnenkopf der Berliner Anbetung der Könige anklingend, jedoch nach der entgegengesetzten Seite gewendet. Auch mit den Heiligen Katharina und Barbara, auf den Flügeln des Tucherschen Altars,

1) Abgebildet bei Ephrussi, „les dessins de Dürer,“ S. 46, 47.

2) „Repertorium für Kunstwissenschaft“ VI, S. 205.

zeigt unser Kopf — namentlich in der auffallend kleinen Bildung von Augen, Mund und Nase, bei mächtig gewölbter Stirn —, viel Uebereinstimmung; auch der lichte, dünne Farbenauftrag kann als verwandt herangezogen werden. Nach einer alten Inschrift auf der Rückseite des einen Blattes gelten beide schon seit langer Zeit als Werke von Hans Suess, was auch zweifellos der Fall."

Ferner: „Ein Verkündigungsengel (II. E. 38, getuschte Federzeichnung, durchstochen und dadurch verdorben); nach rechtshin auf die Kniee sich niederlassend, von Woltmann (mit einem Fragezeichen) Dürer zugeschrieben. Eine von Dürers Formenauffassung abweichende Weichheit nebst der Kleinheit des Mundes und der Augen lassen jedoch, — nach Dr. Zucker, — vielmehr an unseren Meister, als an Dürer, denken."

Sodann ein Engelskopf (Rötelzeichnung), nicht bedeutendes Blatt; von Ephrussi für eine Kopie nach einem entsprechenden Kopfe aus Dürers Rosenkranzfest erklärt, dem aber Dr. Zucker nicht beipflichten kann.

Schliesslich die Halbfigur eines, vor einer säulengeschmückten Nische stehenden Bischofs (Federzeichnung, Portef. II. F. 4, photographiert von Heintz, die Mafse sind 0,157 zu 0,183 m), als Baldung Grien besprochen von R. Stiassny in Lützows Kunstchronik XXII. S. 506, nach gef. Mitteilung desselben aber jetzt von ihm mit Bestimmtheit als von Hans von Kulmbach herrührend erkannt, welchem Urteil ich mich unbedingt anschliesse.

Der in Ruhe dastehende, offenbar ein bestimmtes Bildnis darstellende Bischof hält in der etwas erhobenen Rechten den Stab, die Linke ruht auf einem, vor ihm aufgeschlagenen Buch; der ein wenig nach rechts geneigte Kopf ist geradeaus gerichtet. Hinter dem Bischof ein Vorhang und darüber das Kreuzgewölbe der Nische, die von ausgebauchten Doppelsäulen flankiert ist. Auf den beiden äusseren derselben stehen zwei nackte Figürchen, rechts ein dudelsackblasender Panisk, links ein Geigenspieler, die lebhaft an ähnliche, unter der Einwirkung der oberitalienischen Renaissance entstandene Gestalten Dürers, die dieser zumal im „Wettstreit mit Barbari" schuf, gemahnen. Die Zeichnungsmanier des vortrefflichen Blattes ist wieder stark Dürerisch, mit den

bekannten Einschränkungen, die Striche diesmal ziemlich breit, aber kurz und an den Enden oft hakenartig gekrümmt. Dasselbe hat wohl als Vorstudie zu der entsprechenden Figur eines Gemäldes gedient. So hat z. B. der auf dem Schleissheimer Rosenkranzbilde, auf der linken Seite in der dritten Reihe an zweiter Stelle befindliche Bischof viel Aehnlichkeit mit dem unsrigen, er hält aber das vor ihm liegende Buch mit beiden Händen und erscheint ohne den Ueberwurf und die Schulterbänder, (die er auf der Zeichnung trägt) während der rechts davon befindliche Papst mit jenen angethan ist. Aehnliche und verwandte Gestalten auch auf den Flügeln des Schwabacher Marienaltars und besonders (nach Dr. Zucker) des Annen-Altars in St. Lorenz zu Nürnberg, die insofern vielleicht noch mehr an unsere Zeichnung erinnern, als hier die Bischöfe, wie bei dieser, in Nischen stehen, nicht, wie in Schleissheim, sich von Wolken abheben. Früher wurde die Zeichnung Dürer zugeschrieben. Auch die Gestalt des Papstes Martin, auf dem Flügelbilde unseres Künstlers im Germ. Museum (No. 196) hat insofern Aehnlichkeit mit unserer Zeichnung, als der Mund beider Figuren (wie Dr. Zucker hervorhebt) genau dieselbe, etwas gesuchte Rundung der Unterlippe zeigt, welch letztere übrigens Hans Suess öfters in dieser Weise zu gestalten liebte.

Das Gegenstück zum vorigen befindet sich im Berliner Kabinett (Mskrpt. Kat. No. 48); abgebildet in Lichtdruck als „Dürer“ in dem Werke: „50 Handzeichnungen alter Meister aus der J. A. G. Weigelschen Sammlung“, Stuttgart 1883. Es zeigt ebenfalls, in gleicher Anordnung, die Halbfigur eines, im Profil gegebenen Bischofs, (also nicht gerade als strenges Gegenstück aufzufassen), wie oben Buch und Stab haltend, innerhalb eines Rundbogenfensters, das von Säulen, auf denen Prophetenfiguren kauern, eingefasst ist. Die Maafse unterscheiden sich von denen des ersteren Blattes nur um je 1 cm.

Dann besitzt das Pester Museum noch eine, aus dem Besitze des Fürsten Esterhazy stammende Federzeichnung des Meisters, auf die mich gleichfalls Dr. Stiassny hingewiesen; eine Dreieinigkeit im Rund darstellend, (photographiert von Angerer in den

„Reproduktionen nach Originalzeichnungen etc.“, herausgegeben vom K. K. Oesterr. Museum 1866, Serie I, No. 33; Durchmesser 0,15 m.) Gottvater im Mantel, die Krone auf dem nach rechts geneigten Haupte, sitzt auf einem conchaartigen Steinthrone, — der von, mit Renaissanceornamenten geschmückten Pilastern eingefasst ist — auf einem, rechts sichtbaren, grossen Polster, den Gekreuzigten mit beiden Händen vor sich haltend (das Kreuz dreiarmig); von links fliegt die Taube herab. Die vielleicht als Vorlage für ein Glasgemälde entworfene Zeichnung ist von breiter und derbkräftiger Anlage, wie wir dies sonst bei Hans Suess gerade nicht immer finden; in den Halbschatten, an den Enden meist leicht gekrümmte, kurze, schräge Parallelstriche, in den Schatten dicke, gitterartige Kreuzschraffierung. Bezeichnet in der Mitte unten mit dem Monogramm der späteren Form und datiert von 1514.

In betreff endlich der Thätigkeit von Hans Suess auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste, insbesondere des Holzschnittes, ist hier, ausser dem mehrerwähnten Entwurfe zur Laurea, auch noch das Zeugnis von Sandrart anzuführen, der an bekannter Stelle „Teutsche Akademie“ (2. Teil, 3. Buch, S. 232) von unserem Meister diesbezüglich folgendermassen schreibt: „er liess viel in Holzschnitt ausgehen, in unterschiedlichen Büchern, Alles nach seines Lehrmeisters Weis.“[1]) Leider ist aber vorerst kein hierhergehöriges, authentisches Werk des Künstlers bekannt und die neuere Litteratur weiss bis jetzt auch von keinem, zweifellos ächten Holzschnitte von ihm; nur Robert Vischer (a. a. O. S. 419) erwähnt diesbezüglich die Holzschnitte des 1505 in Nürnberg erschienenen Werkes: „der beschlossene Garten des Rosenkrantz Mariae;“ „worin einige Gestalten sich der Manier des Walch und Kulmbach annähern,“ was ich indes nicht finden kann und was, selbst wenn es der Fall wäre, doch gewiss nicht viel sagen würde.[2])

---

1) Auch Doppelmayr (a. a. O. S. 192) sagt von Hans Suess, dass er Dürer in den Holzschnitten, deren er verschiedentliche verfertigte, trefflich „imitierte.“

2) Nach D. Burckhardt hat, wie S. 59 erwähnt, ein im Basler Museum befindlicher Holzschnitt: „Johannes auf Patmos“, bezeichnet HK (vgl. Bartsch: „peintre graveur.“ VII, 484) in seiner Komposition viel Aehnlichkeit mit dem gleichinhalt.

Dies ganze, bisher so wenig durchforschte Kapitel der Handzeichnungen und etwaigen Holzschnitte des Meisters muss jedenfalls einer späteren gründlichen Einzelforschung von berufener Seite vorbehalten bleiben und kann kaum, wie die Verhältnisse dabei jetzt noch liegen, in vollkommen genügender Weise für die vorliegende Untersuchung herangezogen werden.

Zieht man zum Schlusse das Ergebnis der ganzen Untersuchung über Hans von Kulmbach und seine Werke hinsichtlich seiner Bedeutung und Stellung in der Deutschen Kunst der Epoche Dürers, so lässt sich dieses kurz etwa so zusammenfassen: Der Meister bietet uns das interessante Bild eines begabten und strebsamen, erfolgreich thätigen Künstlers aus der Uebergangsepoche vom Mittelalter zur Neuzeit. Hervorgegangen aus der altertümlichen Wolgemutschen Richtung, befreit er sich doch alsbald davon und folgt dann im grossen und ganzen den Spuren Dürers. Aber nicht sklavisch und geistlos ahmt er den grössern Künstler nach, sondern er strebt ersichtlich und erfolgreich danach, sich dessen geniale Erfindungs- und Gestaltungskraft geistig zu eigen zu machen und sich so des Vertrauens, das dieser ihm durch Rat und That reichlich erwies, vollkommen würdig zu zeigen. Ja es gelang ihm sogar, vermöge der Beziehungen, die er zu Jacopo de' Barbari hatte, und der Einwirkungen, die er von diesem erfuhr, selbst einen wesentlichen Schritt weiter als Dürer zu gehen und den Formen- und Farbenreiz der italienischen Renaissancekunst zum guten Teil mit seinem einheimischen Stile harmonisch zu verschmelzen. Und in diesem letzteren Momente liegt auch die Hauptbedeutung unseres Meisters für die organische Weiterentwickelung der deutschen Kunst der Renaissanceperiode. In ihrem reichen Gesamtbilde nimmt er die bedeutsame Stelle eines erfolgreichen Vermittlers von nordischer, geist- und charaktervoller Gestaltungskraft mit südländischer Anmut und reizvoller Schönheit in Formen und Farben seiner künstlerischen Schöpfungen ein.

---

lichen Bilde des Meisters in Krakau, vgl. Janitschek: „deutsche Malerei" S. 376; es ist daher immerhin möglich, dass dieser betr. Holzschnitt, wie auch D. Burckhardt annimmt, unserem Meister angehört.

Berichtigungen und Nachträge.

S. 5 Anmerkung: die Abhandlung von Sokolowski erschien auch selbständig 1883 zu Krakau (polnisch).

S. 7, Zeile 7 von oben: Nach Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, ist der 1545 gestorbene Meister: „Hans Suess der jüngere", von dem sonst weiter nichts bekannt ist; auch starb, gleichfalls nach Baader, ein Hans Süss 1534/35, gewiss war dieser aber auch nicht unser Meister.

S. 7, Zl. 13 von oben: Baader statt Bader.

S. 14, „ 5 und 16 von unten: Bekanntlich bildeten die Maler in Nürnberg keine strenge „Zunft" wie anderwärts; die Ausdrücke „zunftgemässe Lehrzeit" bez. Wanderschaft, sind daher nur „cum grano salis" zu verstehen.

S. 15, Zl. 7 von oben: als statt denn.

S. 16, „ 13 „ unten ist das Komma nach „des" zu setzen.

S. 26, Anmerkung 1, Zl. 5 nach „Falle" einzufügen: gerade an unseren Meister zu denken, bez.

S. 33, Zl. 9 von unten: 198 statt 235.

„ Bei Anmerkung 1, Zl. 1: S. 378 Anmerkung, statt 372. Vischer spricht hier übrigens wohl mehr von den Goslarer Bildern im allgemeinen; daher statt des von mir, in Bezug auf die Sibyllen gesagten: „auch ein leichter Einfluss von Hans Suess lässt sich (bei jenen) vermuten."

S. 36, Zl. 3 von oben zu ergänzen: I, S. 215.

„ „ 14 „ „ seine, statt die.

„ „ 9 „ unten: vor „Werk" einzufügen: leider stark beschädigtes.

S. 39, „ 3 „ „ I, S. 185, 188 statt 235. Waagen erwähnt hier übrigens nur die von mir zuletzt genannten vier Heiligen.

S. 40, An dem Absatze nachzutragen: Joseph und Zacharias sind lebensgross. die anderen Heiligen etwas unter Lebensgrösse.

S. 42, letzte Zl. zu ergänzen: II. Bd.

S. 44, Zl. 9, 10 von oben: zumal in Bezug darauf, statt gerade hierin.

S. 45, „ 14 von oben zu ergänzen: I. Bd.

S. 46, Zl. 9, von oben: venezianisches (statt venezianizches).
" " 17, " " Kunst statt Zunft, (vgl. oben z. S. 14.)
S. 57, " 8, " unten vor 3): Nach Sokolowski ist hier die Heilige eine Nachbildung von Dürers „sponsa mortis" (die Dame auf dem Kupferstich „der Spaziergang", B. 94).
S. 59, Anmerkung, letzte Zeile: S. 79 statt 80.
S. 62, Zl. 5, von unten: No. 453 statt 543.
S. 64, vor dem letzten Absatze:
Die beiden Flügel wurden im Oktober 1889 von Heberle in Köln versteigert. Im Katalog der Sammlung Hasselmann waren sie unter No. 688, wie folgt, angeführt: Auf dem linken Flügel die, vor einem roten Fenstervorhang am Betpult sitzende Maria, in rotem Gewande und blauem, weitem Mantel, auf dem Schoofse ein geöffnetes Buch haltend. Auf dem linken Flügel der Verkündigungsengel in weifser Albe. Unter den Figuren ein vergoldetes Rankenornament. Sehr gute und interessante Bilder. — Den jetzigen Besitzer konnte ich leider nicht erfahren.
S. 71 vor dem letzten Absatz:
Ebenso gehört Dürer das Bildnis eines Mannes mit schwarzem Barett, in der Galerie Czernin zu Wien, an, (monogrammiert und datiert von 1516, das von Waagen in seinem Werke: „Die vornehmsten Kunstderkmäler in Wien" I, S. 298 unserem Maler zugeschrieben wurde, (No. 28.) Allein für diesen dürfte es doch wohl zu meisterhaft sein, da es fast alle charakteristischen Kennzeichen der Eigenhändigkeit Dürers an sich trägt. Auch hat es Thausing in seinem „Dürer" II, S. 133 und Frimmel in den „Wiener Galerien", 1887, Lieferg. III, für zweifellos echt anerkannt.
S. 75, Zl. 15 von oben zu ergänzen nach „hierin": ausser den eben besprochenen Blättern.

Da die Bilder des Meisters sämtlich auf Holz gemalt sind (und zwar fast ausschliesslich, wie es bei den Oberdeutschen Sitte, auf weiches Holz — zumeist also von Kiefern), so habe ich diesen Punkt bei der Beschreibung der einzelnen Gemälde nicht besonders betont.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.



